

Ecdotica

*Fondata da Francisco Rico,
con Gian Mario Anselmi
ed Emilio Pasquini*

Ecdotica

14
(2017)

**Alma Mater Studiorum. Università di Bologna
Dipartimento di Filologia Classica e Italianistica**

**Centro para la Edición
de los Clásicos Españoles**



Carocci editore

Comitato direttivo

Bárbara Bordalejo, Loredana Chines, Paola Italia, Pasquale Stoppelli

Comitato scientifico

Edoardo Barbieri, Francesco Bausi, Pedro M. Cátedra,
Roger Chartier, Umberto Eco †, Conor Fahy †, Inés Fernández-Ordóñez,
Domenico Fiormonte, Hans-Walter Gabler, Guglielmo Gorni †,
David C. Greetham, Neil Harris, Lotte Hellinga, Mario Mancini,
Armando Petrucci, Marco Presotto, Amedeo Quondam, Ezio Raimondi †,
Roland Reuß, Peter Robinson, Antonio Sorella, Alfredo Stussi,
Maria Gioia Tavoni, Paolo Trovato

Responsabile di Redazione

Andrea Severi

Redazione

Federico della Corte, Rosy Cupo, Marcello Dani, Sara Fazion,
Laura Fernández, Francesca Florimbii, Camilla Giunti, Albert Lloret,
Alessandra Mantovani, Amelia de Paz, Marco Veglia, Giacomo Ventura

Ecdotica is a Peer reviewed Journal

Anvur: A

Ecdotica garantisce e risponde del valore e del rigore dei contributi che
si pubblicano sulla rivista, pur non condividendone sempre e necessariamente
prospettive e punti di vista.

Online:

<http://ecdótica.org>

Alma Mater Studiorum. Università di Bologna,
Dipartimento di Filologia Classica e Italianistica,
Via Zamboni 32, 40126 Bologna
ecdótica.dipital@unibo.it

Centro para la Edición de los Clásicos Españoles
Don Ramón de la Cruz, 26 (6 B), Madrid 28001
cece@uab.es

Con il contributo straordinario dell'Ateneo di Bologna
e della Fundación Aquae



Carocci editore · Corso Vittorio Emanuele II, 229 00186 Roma
tel. 06.42818417, fax 06.42747931

INDICE

Saggi

- DAVIDE CANFORA, Il metodo del Lachmann alla prova dei testi umanistici 9
- ANNA CAROCCI, Un esempio di strategia editoriale: i *marginalia* di Niccolò Zoppino 24
- DONATELLA MARTINELLI, L'edizione digitale delle postille manzoniane a Plauto: problemi ecdotici 48
- GIAN MARIO ANSELMi, La filologia a tutto tondo di Roberto Ridolfi 89

Foro. Teorie letterarie, teorie del testo.

- ROLAND REUß, Teorie letterarie e testuali 103
- CLAUDIO GIUNTA, Ritorno alla "filologia"? (Su Said, Agamben e altra critica universitaria) 104
- ELENA PIERAZZO, Teoria del testo, teoria dell'edizione e tecnologia 135
- MICHELANGELO ZACCARELLO, La letteratura italiana nel contesto della svolta digitale: serve più "teoria dell'edizione"? 148

Testi

- PAOLO CHERCHI, Christian Heinrich Trotz: una scheda per la preistoria della tipologia dell'errore testuale 163

Questioni

- GIOVANNA CORDIBELLA, Problemi ecdotici dei volgarizzamenti in versi di Leopardi. Il caso della traduzione della *Batracomiomachia* e del suo *Discorso* preliminare 177

Rassegne

- Josep Lluís Martos, *Variación y testimonio único. La restructuración de la poesía* (M. GARVIN), p. 199 · Peter Shillingsburg, *Textuality*

and knowledge (P. ITALIA), p. 208 · *La literatura medieval hispánica en la imprenta (1475-1600)*, ed. María Jesús Lacarra (A.S. OCTAVIO DE TOLEDO Y HUERTA), p. 218 · Marco Callegari, *L'industria del libro a Venezia durante la Restaurazione* (M. RUSU), p. 229 · *Le carte false. Epistolarità fittizia nel settecento italiano*, a cura di F. Forner, V. Gallo, S. Schwarze e C. Viola (M. RUSU), p. 234 · Víctor Martínez-Gil (coord.) et alii, *Models i criteris de l'edició de textos* (B. TAYLOR), p. 238 · Monica Berté e Marco Petoletti, *La filologia medievale e umanistica* (A. SEVERI), p. 246 · Michelangelo Zaccarello, *L'edizione critica del testo letterario. Primo corso di filologia italiana* (F. FLORIMBII), p. 254 · Paolo Chiesa, *Venticinque lezioni di filologia mediolatina* (P. BELTRAMI), p. 260

Cronaca

XIV Taller Internacional de Estudios Textuales – Las actuaciones teatrales. Perugia, 11-12 dicembre 2017 (A.-M. LIEVENS)

Foro

TEORIE LETTERARIE, TEORIE DEL TESTO

ROLAND REUß

Teorie letterarie e testuali

I'd like to defend two theses. It's natural that they depend on the specific literary tradition I come from. And it's more natural that it is a kind of outsider position I will take here in Bologna, as the paradigmatic – so to say *leading* – texts in the languages primarily involved (Italian, Spanish & English) are, more or less, determined by their specific mediality, i.e. print and apograph tradition (Dante, Cervantes & Shakespeare) with their special problems. Hölderlin, Kafka & Musil on the contrary belong mainly to the realm of autographic scripture (the published work during their lifetime extends to lesser than half of what is left, in the case of Hölderlin to one third, in the case of Kafka to less than ¼) and worse, they are not “texts” at all, when consequent linearity of scripture, uniqueness and determination of every single letter-position, and exclusion of exchangeability is a criterium. This brings up a lot of different problems, which literary theory hasn't even acknowledged they exist.

1. Literary theory is not opposed to textual theory. On the contrary: textual theory is part of (a ‘Moment’ as Hegel would have called it) literary theory. Two other parts are *reception* and *production* theory, both relating to ‘text’ (as the ‘Einheitsmoment’ of literature) and both dominated by the category of difference. An exegesis derived from external perspectives (Freudian, structuralistic, neostructuralistic, semiotic etc.) is not an example of literary theory but the application of a more or less selfsufficient mechanism ‘by occasion of something like a text’ (mainly fashion or career-driven, very often conformistic).

2. Textual theory as the ‘Moment’ of literary theory concerned with literature under the categorial aspect of unity is still incapable to deal with the details of drafts (i.e. pieces of literature that are on their way

to 'text', but have not yet arrived there). One can see this very easily as all the details documented and well reflected in the famous 'historisch-kritische' editions have still no apperception in literary scholarship. This is not only a symptom of lazy thinking (which it is, too), but also of weak reflection. To achieve a higher standard of reflection you have, e.g., to work out a theory capable to explain undeciveness (which is a phenomenon you often see in the drafts of Hölderlin & Kafka and not simply a *manquo*, but an interesting literary fact of its own). To get it to work, you do not have to give an explanation of a single 'text', but of a multitude of relations of quasi micro-texts (autographic 'variants'). Not occasionally, but all the time you are confronted with the question why a specific 'alteration' has occurred – and not at all is it clear, that between phrase a (written first) and phrase b (written later), there is a continuum, a *telos* in a presupposed development. Which means we cannot even take it for granted, that we can really talk of a 'variant', as this concept implies something like an identical nucleus, remaining the same throughout the process. To fix this as a premise defies the idea of the free will in poetic writing. So the terminus 'textual theory', as is widely used nowadays, is too weak and not precise enough to cover the phenomenons you recognise in drafts. The literary theory to give the methodic framework for analysing what is before our very eyes in autographic drafts is still not elaborated. It is a major task of philology to develop one that is adequate to the object it is confronted with in complicated manuscripts.

CLAUDIO GIUNTA

Ritorno alla «filologia»? (Su Said, Agamben e altra critica universitaria)

"Marx e Gramsci *docunt*" (Diego Fusaro, *L'aria che tira*, 18 marzo 2018)

1. A un certo punto del romanzo *Passa la bellezza* di Antonio Pascale il protagonista racconta di come una sua vocazione giovanile sia stata repressa e spenta da un insegnante in nome di Valori più elevati.¹ In seconda media, scrive Pascale,

non facevo altro che disegnare i templi greci. Quell'ordine perfetto, il susseguirsi dei colonnati, simmetria, prospettiva. Avevo una professoressa che appendeva

¹ A. Pascale, *Passa la bellezza*, Torino, Einaudi, 2005, pp. 134-135.

i miei disegni al muro. Poi un giorno, in classe arrivò don Tobia. Professore di religione. Uno strano, diverso. La giacca poggiata sulla spalla, il colletto bianco slacciato. Entrò, si guardò intorno, fissò i miei disegni e disse:

«Che ve ne fate?».

Rimanemmo tutti zitti.

«Che ve ne fate, dico, di questi templi greci? Questa perfezione, a chi la portate? Lo sapete che la perfezione si può solo guardare? È fredda, una cosa morta. Se andate in Africa, ai poveri cosa gli date? I templi greci? Che se ne fanno? Provate con l'immagine di Cristo sulla croce, ecco, provate con quell'immagine di sofferenza, vedrete come reagiscono: si identificano, capiscono che Cristo li aiuterà a portare la loro croce».

A me quel discorso un po' mi convinse, anzi smisi anche di leggere miti e leggende greci.

Poi un giorno don Tobia prende da parte il narratore e gli fa una proposta:

Era convinto che avessi la vocazione e aspettassi solo l'occasione di farmi prete. Lui, l'occasione, me la stava dando.

Ricordo bene cosa successe quando gli dissi che non ci pensavo proprio: mi guardò e sorrise, va bene. Ma era un sorriso molto tirato. L'avevo deluso. Mai più visto don Tobia.

Questa storia di punizione e di redenzione ricorda un po' quello che è successo nel campo degli studi letterari a metà del secolo scorso.

Fino ad allora, i letterati avevano soprattutto passato il loro tempo a disegnare templi greci, cioè a spiegare e a parafrasare la letteratura, nella convinzione che la letteratura fosse in primo luogo un universo relativamente autonomo e in secondo luogo un universo degno d'interesse in sé. Non che la letteratura non potesse servire ad altro, per esempio a rispecchiare, nel suo svolgersi nel tempo, il carattere nazionale. Ma questa sua dimensione documentaria poteva emergere all'interno di una sintesi storica come quella di De Sanctis, più difficilmente nella forma del saggio monografico o dell'interpretazione testuale. E comunque i romanzi, il teatro, le poesie non erano mai dei puri pretesti: si parlava della letteratura e del resto, ma al centro del discorso restavano sempre gli scrittori e i loro libri.

Nel secondo dopoguerra, i critici marxisti – e sotto questa etichetta si possono mettere anche i molti, i moltissimi che di Marx avevano un'esperienza mediata, i quasi tutti che sul pensiero economico di Marx avevano idee di terza mano, ma erano attraversati da un brivido ogni

volta che sentivano pronunciare la parola *realismo* o la parola *società*, un po' come accade oggi con *campo* e *biopolitica*² – i critici marxisti hanno reagito a questa visione disinteressata dei fatti artistici un po' come don Tobia di fronte ai templi greci. Hanno detto: «Che ve ne fate? E ai poveri, cosa gli date?», e hanno spiegato che l'arte non poteva essere un fine in sé, che la *critique des beautés* non era sufficiente, e che occorreva saper vedere nella letteratura e, più in generale, nelle opere d'arte e nelle scelte degli artisti, il riflesso di condizioni storico-sociali che avevano contribuito a formare le une e gli altri tali quali esse ed essi erano. Se non davvero come pretesti, le opere d'arte andavano considerate innanzitutto come documenti dai quali partire per comprendere qualcosa del mondo che stava al di fuori della sfera dell'arte. Per respirare, oggi, un po' dell'atmosfera di quel periodo può essere utile rileggere una discussione sulla critica stilistica che all'inizio degli anni Cinquanta coinvolse Leo Spitzer da una parte e Cesare Cases e Franco Fortini dall'altra.

La discussione nacque in seguito alla pubblicazione in italiano di una raccolta di saggi di Spitzer intitolata *Critica stilistica e storia del linguaggio*. Nel libro si trovano, oltre ad analisi testuali condotte secondo l'ottica della critica stilistica e a studi di storia della lingua, anche un paio di saggi metodologici; tra questi ultimi, anche il testo di una conferenza tenuta da Spitzer alla Princeton University nel 1948, preceduto da questa nota:

È veramente paradossale il fatto che certi professori di letteratura, che sono troppo superficiali per tuffarsi personalmente in un testo e che si accontentano di frasi stantie tratte dai manuali, siano proprio coloro che pretendono che sia superfluo insegnare il valore estetico di un testo di Racine o di Victor Hugo: lo studente, secondo loro, arriverà in un modo o nell'altro ad afferrarne la bellezza senza guida di sorta; oppure, se ne è incapace, è inutile parlargliene.³

² È quella amplissima cerchia di ammiratori dilettanti di Marx, digiuni di economia, allora come oggi molto presenti e attivi nei dipartimenti umanistici, su cui ha ironizzato Schumpeter: «L'elemento non-professionale è rappresentato con particolare ricchezza nella cerchia degli ammiratori di Marx, che, uscendo dall'atteggiamento del tipico *economista* marxista, continuano a prendere per oro colato tutto ciò che egli ha scritto. La cosa ha una notevole importanza. In ogni gruppo nazionale di marxisti, vi sono almeno tre profani contro un economista preparato, e, di regola, quest'ultimo è marxista solo nel senso specificato nell'introduzione a questa parte, venera l'icona, ma le volge le spalle quando lavora» (cfr. Joseph A. Schumpeter, *Capitalismo, socialismo e democrazia*, Milano, Etas 2001, p. 434 nota 1).

³ L. Spitzer, «Linguistica e storia letteraria», in Id., *Critica stilistica e storia del linguaggio*, Bari, Laterza, 1954, pp. 105-160: 145.

Cito questo passo per due ragioni. In primo luogo voglio sottolineare il fatto che Spitzer giustifica il metodo della critica stilistica anzitutto alla luce della sua utilità didattica: l'approccio che possiamo chiamare *filologico*⁴ è un approccio utile soprattutto a scuola, e qui – sostiene Spitzer – esso viene necessariamente prima di tutte le applicazioni critiche che i «professori di letteratura» possono voler tentare: prima si capisce bene ciò che i testi vogliono dire e s'impara ad apprezzarne «il valore estetico», e poi, se si vuole, si estrapolano i concetti che dovrebbero aiutare a comprenderli in maniera più piena. La critica stilistica si presenta insomma come una pedagogia. In secondo luogo, in queste righe in cui afferma polemicamente l'opportunità di una lettura immanente dei testi Spitzer sembra anticipare almeno in parte le obiezioni che di lì a poco gli verranno mosse da Cases e da Fortini. Scriverà infatti Cases recensendo *Critica stilistica e storia del linguaggio*:

È possibile una critica che «resti all'interno dell'opera d'arte» senza immergerla nel più vasto insieme storico-sociale ... ? Occorre riaffermare che ogni vera critica non può essere compiuta se non 'dal di fuori', ciò che non costituisce in alcun modo una posizione di svantaggio ove si ammetta che anche l'opera d'arte proviene 'dal di fuori', e che questi 'di fuori' non sono né la *mens* dell'artista né quella del critico, sibbene l'unica e concreta realtà storico-sociale su cui si imposta ogni manifestazione umana.⁵

A giudizio di Cases, la lettura stilistica di Spitzer ha due limiti. Da una parte, egli s'illude di poter dedurre le categorie che informano e spiegano i testi affidandosi a una lettura attenta dei testi stessi, mentre queste categorie possono essere trovate soltanto nella storia e nella storia delle idee, sicché il critico stilistico finisce per dipendere dal lavoro di sintesi che è già stato fatto da altri, cioè dagli storici e dai filosofi, e per trovare quello che altri ha già trovato: le opere d'arte non sono autonome. Dall'altra parte, sempre secondo il ragionamento di Cases, Spitzer costringe le sue osservazioni entro il perimetro dell'opera analizzata, mentre l'analisi stilistica dovrebbe essere solo la premessa a una comprensione che non può

⁴ Prendendo *filologia* nell'accezione ampia, non tecnica, che ha il termine *philology* in inglese (nel Webster, «the study of literature and of disciplines relevant to literature or to language as used in literature»), che è poi l'accezione spitzeriana. Di filologia come critica del testo o ecdotica qui non è questione.

⁵ C. Cases, «I limiti della critica stilistica», *Società*, 1-2 (1955), poi in Id., *Il testimone secondario. Saggi e interventi sulla cultura del Novecento*, Torino, Einaudi, 1985, col titolo «Leo Spitzer e la critica stilistica», pp. 215-253; 242-243).

che essere contestuale, cioè calata nella «concreta realtà storico-sociale»: il discorso sulle opere d'arte non è autonomo.

Anche per Fortini si trattava di superare il formalismo delle letture di Spitzer, e di usare le opere letterarie non solo come fini ma anche come mezzi. L'«intenzione silenziosa delle massime opere della poesia», scrive in *Verifica dei poteri*, risiede nella «trasformazione integrale dei rapporti fra gli uomini, nell'ordine della storia e della prassi»: di questa intenzione non rende adeguato conto la «chirurgia filologica» di Spitzer, giacché tende a «esaurire l'opera di poesia in un moto dal cerchio al centro e dal centro al cerchio, quando essa ha una componente centrifuga, un 'amor di perdizione'». ⁶

Nella sua risposta, Spitzer propone, contro questo invito a uscire dal perimetro chiuso delle opere, un paio di esempi. L'interpretazione di un'ode di Claudel:

... ma insomma, si può dire che tale ode del Claudel sia concepita secondo due tradizioni che si combinano: quella dell'ode rinascimentale e quella dell'innologia. Questa analisi dell'azione del passato sul presente può spiacerLe, ma nondimeno deve esserci qualcuno (il filologo, credo) che si occupi di tali influenze.

E quella della più celebre lirica di Goethe:

L'opera d'arte, secondo Lei, è una «rielaborazione del reale» ed è parallela (ma diversa) alla storia, scienza. Mi colpisce il fatto che Lei esemplifichi con Balzac, cioè con un suo *romanzo*, che deve essere infatti la riproduzione di una certa realtà storica, sociale, ecc. Ma che cosa ha da fare colla storia sociale una poesia come quella che ogni tedesco probabilmente dichiarerebbe la più eccellente scritta nel suo idioma, *Über allen Wipfeln ist Ruh...* di Goethe? Si dirà che quel sentimento serale che si avvicina all'idea della morte pacata è il risultato di un'alienazione sociale? Che l'associazione 'sera-morte' sia dovuta a certe condizioni non riconosciute o falsamente interpretate dal Goethe? Che in un ambiente differente Goethe non avrebbe pensato alla morte? Dunque, ci devono essere sentimenti 'atemporal' su cui la Sua struttura o sovrastruttura che sia non può mordere. ⁷

Qui l'approccio filologico serve a due scopi distinti. Nel primo caso, attraverso l'analisi del retaggio dell'ode rinascimentale e dell'innologia cristiana, permette di far luce sugli ascendenti letterari delle odi di Claudel, cioè su come, per usare l'immagine di Spitzer, il passato agisca sul pre-

⁶ F. Fortini, *Verifica dei poteri. Scritti di critica e di istituzioni letterarie*, Torino, Einaudi, 1989 [ma 1955], p. 163.

⁷ Le parole di Spitzer sono riportate da Fortini in *Verifica dei poteri*, cit., pp. 164-165.

sente. Nel secondo caso, permette di considerare e di apprezzare in sé, nella sua autonomia, una poesia sulla quale la «concreta realtà storico-sociale» non sembra poterci insegnare nulla (e viceversa: la poesia di Goethe evoca secondo Spitzer «sentimenti 'atemporalì'» che non dicono nulla sulla speciale situazione storico-sociale di chi l'ha scritta, o del suo pubblico).

Nella sua replica, Fortini riprende entrambi gli esempi. Quanto a Claudel, si tratta semplicemente di spingere la ricerca più in profondità, perché neanche l'ode rinascimentale e l'innologia cristiana sono dati di natura, anche su di esse preme la storia. Occorre perciò che l'azione del passato sul presente venga valutata con riferimento non solo alle ascendenze letterarie ma anche alle «strutture economico-sociali»:

Noi siamo più portati a indagare non solo quali strutture economico-sociali siano state alla radice dell'innologia cristiana e dell'ode rinascimentale ma quali alla radice della *mens* claudeliana: a chiederci quali determinazioni di classe abbiano operato in Claudel sì da condurlo, attraverso una serie di mediazioni che divengono, ma che all'origine non sono, soltanto 'culturali', a ricercare quell'eredità (l'ode rinascimentale e l'innologia) invece di un'altra.⁸

Quanto a Goethe, Fortini contesta che il nesso sera-morte che è al centro di *Über allen Gipfeln ist Ruh* rifletta «sentimenti 'atemporalì'», i sentimenti di un 'io' assolto dai legami con una particolare situazione storico-sociale, e osserva che dai versi di Goethe è possibile dedurre «una immagine d'uomo, o almeno una silhouette, che è nel tempo e nella storia». Di fronte a tale immagine, «possiamo assumere un atteggiamento di consenso o di rifiuto, sentirla confinata là, nel suo secolo, o invece viva per noi anzi augurio di una nostra o altrui umanità avvenire». E su questo duplice obiettivo – da un lato radicare anche il testo apparentemente più alieno dal radicamento nella realtà storico-sociale a cui appartiene, dall'altro valutarlo nel suo significato per il lettore odierno – Fortini torna alla fine della sua lettera:

... ma è invece possibile, e a mio parere necessario, non limitare la catena delle mediazioni agli *ideological patterns* ma veder che cosa vi sia dietro; vale a dire non solo come questi ultimi siano in ultima analisi determinati dai modi e dai rapporti della produzione ma anche come la valutazione delle opere d'arte antiche o moderne sia rigidamente inseparabile dal giudizio e dall'augurio che formuliamo per l'uomo, oggi⁹.

⁸ Fortini, *Verifica dei poteri*, p. 166.

⁹ Ivi, p. 168.

Espressioni del genere e idee del genere – la «trasformazione integrale dei rapporti fra gli uomini, nell'ordine della storia e della prassi», le «determinazioni di classe», eccetera – suonano oggi, mutati i tempi, come delle forzature indotte dalla volontà di applicare alla letteratura categorie di analisi che alla letteratura non appartengono. L'idea che «la valutazione delle opere d'arte antiche o moderne sia rigidamente inseparabile dal giudizio e dall'augurio che formuliamo per l'uomo, oggi» ha la magniloquenza e insieme la vaghezza di certi enunciati metafisici, e lo stesso si può dire di un infinito numero di prese di posizione sull'arte che ebbero corso in quegli anni. Erano eloquenti, esercitavano un forte potere di seduzione soprattutto sui lettori più giovani e motivati, ma avevano il difetto di esagerare non solo l'importanza dell'arte ma anche, e soprattutto, l'importanza degli interpreti. Più che tentativi di attualizzazione delle opere del passato erano proiezioni di un personale desiderio, o velleità, di agire sul presente: un narcisismo comprensibile, in chi dedica la sua esistenza a queste cose. C'è però una piccola parte di verità e una grande parte di retorica nell'idea – quale che sia l'ideologia attraverso cui si declina – che le opere del passato contengano in sé, impostati se non ancora risolti, i problemi del futuro: il capitalismo, l'eguaglianza tra le classi e tra i sessi, lo scambio interculturale.

Ma le obiezioni di Fortini e, meglio delle sue, quelle di Cases non erano senza fondamento. Una volta esaurita la sua funzione pedagogica, che consiste nello spiegare che cosa sono e come sono fatti i templi greci, è vero che la critica deve avventurarsi fuori dai templi, nel – per citare ancora Cases – «mondo rugoso delle cose»,¹⁰ salvo diventare la ripetizione di cose già note. Di fatto, alcuni tra i migliori saggi sull'arte scritti nel secondo dopoguerra, non esclusi quelli di Cases e Fortini, sono nati proprio all'incrocio tra l'esigenza in senso lato filologica di critici come Spitzer e la spinta centrifuga che allo studio dell'arte hanno impresso interessi 'allotrii' simili a quelli che nutrivano i critici marxisti. Osservazioni come quelle di Cases sull'eteronomia dell'arte sono quindi in linea con gli svolgimenti che, dal secondo dopoguerra, hanno aperto gli studi letterari al contributo di storici e storici delle idee più interessati agli *ideological patterns* (Fortini) che alle sottigliezze dello stile. Questa onda di marea ha portato con sé anche un sacco di rottami, perché usare le opere d'arte (anche) come pretesti lascia campo libero al diletterantismo, all'arbitrio e al dogmatismo (circa il quale l'aneddoto insegna più dell'analisi: «In questa atmosfera mi capitò, in una Facoltà di Lettere e

¹⁰ Cases, «I limiti della critica stilistica», cit., p. 252.

Filosofia della Repubblica, di sentire, nel corso di un esame di laurea, una relatrice obiettare al candidato, autore di una tesi sulla commedia inglese del Settecento, che nella sua interpretazione non c'era ombra di materialismo storico»¹¹). Ma in linea di massima essa ha avuto l'effetto positivo di mettere un limite alla retorica e all'impressionismo dell'umanesimo scolastico, di rendere meno insulare la cultura dei letterati e, come riflesso, di allargare il pubblico interessato, se non veramente alla critica, al discorso sulla letteratura.

La crisi dell'ideologia ha portato con sé anche una crisi delle letture ideologiche, delle interpretazioni della letteratura che mirano a trovare gli *ideological patterns* che giacciono sotto la superficie dei testi, e questo mutamento non ha interessato soltanto la critica militante ma anche la storiografia, quindi anche gli autori antichi. Oggi sarebbe difficile riproporre, nello studio dei trovatori, la «sociologia della *fin'amor*» di Köhler, o le speculazioni sullo spirito pre-capitalistico del poeta Monte Andrea o del prosatore Boccaccio. Né verrebbe preso sul serio un saggio come quello in cui Henning Krauss proponeva di leggere il *Frauenlob* della lirica siciliana come una maniera surrettizia di elogiare il principe Federico II, interpretando «il servizio alla dama [come] metafora del servizio all'imperatore». ¹² E anche di cose meno ideologicamente connotate come il realismo di Dante bisognerà ormai parlare con un po' più di circospezione e senso critico; il che significa, per esempio, che non sarebbe più accettabile oggi, ammesso che lo fosse in passato, una dichiarazione di principio come questa: «Per esibire subito un chiaro programma, diciamo, e anzi postuliamo, che l'attualità di Dante può verificarsi, ai giorni nostri, in proporzione diretta al suo eventuale realismo». ¹³ Non crediamo più che la letteratura possa rispecchiare in maniera così immediata i fatti storico-sociali, e in ogni caso non è questo che in primo luogo chiediamo alla letteratura.

Ciò però non vuol dire che la posizione di Spitzer abbia finito col prevalere e che la domanda circa l'utilità dei templi greci non venga posta da parte di chi oggi si occupa professionalmente di letteratura. Ma oggi le critiche ai limiti della filologia vengono da altre direzioni e vengono avanzate in nome di un ideale distinto. La domanda è sempre grosso

¹¹ D. Cofrancesco, «Un ricordo del 'fratello maggiore' Domenico Settembrini», *L'Ocidentale*, 6 maggio 2012.

¹² H. Krauss, «Sistema dei generi e scuola siciliana», in Id., *La pratica sociale del testo. Scritti di sociologia della letteratura in onore di Erich Köhler*, a cura di C. Bordoni, Bologna, CLUEB, 1982, pp. 123-158: 138.

¹³ E. Sanguineti, *Il realismo di Dante*, Firenze, Sansoni, 1966, p. 4.

modo la stessa: «Che ve ne fate? Ai poveri cosa gli date?», ma gli obiettivi sono leggermente diversi.

2. Il libro *Umanesimo e critica democratica* raccoglie il testo di cinque lezioni sullo studio della letteratura che Edward Said ha tenuto poco prima di morire alla Columbia University. La fama di Said è legata soprattutto a *Orientalismo*, uno dei saggi più influenti del secondo Novecento, un libro – ha scritto Tony Judt – capace di dar vita «a una sottodisciplina accademica» e di generare ancora, a più di trent'anni dalla sua pubblicazione, «irritazione, venerazione e imitazioni». ¹⁴ Le tesi centrali del libro – la principale essendo quella secondo cui lo studio dell'Oriente colonizzato da parte degli orientalisti europei fu un riflesso e una razionalizzazione dell'imperialismo coloniale, e non seppe mai veramente uscire dal cerchio del razzismo – hanno fatto di Said l'intellettuale più eminente nel campo degli studi postcoloniali.

Il nucleo di *Umanesimo e critica democratica* è un elogio del metodo e dell'opera di due grandi critici-filologi tedeschi, Leo Spitzer e Erich Auerbach. Il titolo di una delle lezioni, *Ritorno alla filologia*, significa appunto questo: ritorno al loro modo di leggere i testi e di parlare della letteratura. Questa proposta, come avverte lo stesso Said, può sembrare sorprendente, dato che la filologia è la pietra angolare della tradizione accademica europea, e che precisamente su queste tre nozioni o valori – la tradizione, l'accademia, l'Europa – si appunta la critica degli studi postcoloniali. Said inizia il suo saggio dando conto di questa apparente contraddizione:

La filologia è senza dubbio la branca degli studi umanistici meno alla moda, meno moderna, con meno *appeal*, quella apparentemente più inadatta a ribadire l'importanza dell'umanesimo per la vita alle soglie del XXI secolo ... Per attenuare la resistenza verso questa disciplina, considerata ammuffita e antiquata, può essere di aiuto ricordare che il pensatore occidentale forse più radicale e audace degli ultimi centocinquant'anni, Nietzsche, fu e si considerò sempre innanzitutto un filologo. ¹⁵

L'idea che l'*appeal* della più antica disciplina umanistica si possa restaurare facendo leva sul fatto che il «radicale e audace» filosofo Nietzsche

¹⁴ T. Judt, «Edward Said: il cosmopolita senza radici», in Id., *L'età dell'oblio. Sulle rimozioni del '900*, Roma-Bari, Laterza, 2009, pp. 159-173: 159.

¹⁵ E. Said, *Umanesimo e critica democratica. Cinque lezioni*, Milano, Il Saggiatore, 2007, p. 83.

si considerava un filologo è piuttosto bizzarra. Da un lato perché dà per scontata un'altra idea opinabile, e cioè che l'importanza dell'umanesimo per gli uomini del XXI secolo sia direttamente proporzionale alla radicalità e all'audacia di coloro che lo professano; dall'altro lato perché questa tesi è una specie di verifica postuma della sconsolata predizione di Wilamowitz secondo cui quella di Nietzsche nella *Nascita della tragedia* (1872) si sarebbe rivelata come la 'filologia dell'avvenire'. «È facile provare», scriveva Wilamowitz, che in Nietzsche «genio presunto e sfrontatezza sono direttamente proporzionali all'ignoranza e alla mancanza d'amore per la verità».¹⁶ Se, come osserva Said, «Nietzsche fu e si considerò sempre innanzitutto un filologo», il più grande filologo del suo tempo era invece propenso a negargli quella qualifica, e anzi gli suggeriva di abbandonare la cattedra: «... ma scenda intanto dal pulpito dal quale sarebbe tenuto a insegnare la conoscenza».

Nella lettera che Friedrich Ritschl scrisse al suo allievo Nietzsche in risposta all'invio della *Nascita della tragedia* i termini della questione sono fissati con tutta la chiarezza necessaria:

Se tal filosofia [quella di Schopenhauer] mi fosse più familiare, avrei goduto con maggior abbandono dei pensieri, delle visioni e meditazioni belle e profonde, che, per colpa mia, mi son rimaste inaccessibili... Se le Sue vedute possano venire utilizzate come principi educativi, o se invece per tali vie la gran massa dei nostri giovani non cadrebbe piuttosto in un immaturo disprezzo per la scienza, senza acquistare in compenso maggior sensibilità per l'arte – se insomma, invece di allargare il campo alla poesia non si spalancherebbero le porte a un universale Dilettantismo –, son preoccupazioni che bisogna perdonare all'antico docente ... E così, mi pare, per i più, nella personale convivenza e dedizione, nell'abnegazione affettuosa, nelle varie e reali forme di profonda umanità, risiede una forza che erompe dal cuore del mondo, e che, superando un troppo angusto egocentrismo, conduce al senso liberatore dell'oblio di se stesso. Quest'è la forza dell'immediata azione umana, e di questa forza è capace anche il più umile.¹⁷

La retorica 'umanistica' un po' vecchio stile sparsa nelle ultime righe può dispiacere a chi, come Said, anche negli studi filologici apprezza soprattutto la radicalità e l'audacia, e a quelle dubbie qualità lega le *chances* di sopravvivenza dell'umanesimo nel XXI secolo. Ma, comunque la si

¹⁶ U. von Wilamowitz-Möllendorf, *Zukunftsphilologie! Eine Erwiderung auf Friedrich Nietzsches «Geburt der Tragödie»*, Berlin, Gebrüder Borntraeger, 1872, p. 7.

¹⁷ F. Nietzsche, *Epistolario 1865-1900*, a cura di B. Allason, Torino, Einaudi, 1977, pp. 68-70.

pensi su questo punto, è un fatto che il nome di Nietzsche non può seriamente essere invocato per «attenuare la resistenza» nei confronti della filologia.

Che Said abbia idee confuse intorno allo statuto epistemologico e agli scopi della filologia, lo conferma anche questo paragrafo nel quale egli traccia per il suo pubblico – si tratta, lo ripeto, non di uno scritto divulgativo ma di lezioni universitarie – una breve storia della filologia romanza:

Caratterizzata fin da subito da un taglio comparatistico, la filologia romanza dell'inizio del xx secolo trasse la maggior parte dei suoi principi di base dalla tradizione interpretativa tedesca che esordisce con la critica omerica di Friedrich August Wolf (1759-1824), prosegue con l'ermeneutica biblica di Herman Schleiermacher, abbraccia alcune delle più importanti opere di Nietzsche (che di professione era un filologo classico) e culmina nella filosofia, ardua e complessa di Wilhelm Dilthey.¹⁸

È chiaramente una genealogia fantastica. L'idea che la filologia romanza nasca con Wolf, maturi con Schleiermacher, si consolidi con «alcune delle più importanti opere di Nietzsche», ancora lui, e culmini nella «filosofia ardua e complessa» di Dilthey (ma in realtà non particolarmente ardua né complessa: non si capisce che cosa Said abbia in mente) non ha alcun fondamento. Questo è semmai un abbozzo di genealogia dell'ermeneutica. La filologia romanza è una disciplina che nasce e si consolida come scienza nel corso dell'Ottocento, in parallelo alla linguistica romanza, la quale a sua volta mutua metodi e concetti dell'indeuropeistica. I suoi padri sono tutti, direbbe Said, pedanti studiosi delle origini delle parole come Jakob Grimm, Friedrich Diez, Wilhelm Meyer-Lübke in Germania, Gaston Paris e Joseph Bédier in Francia, Canello e Rajna in Italia.

Questo errore di prospettiva non è irrilevante, nell'argomentazione di Said, perché l'aver messo la lettura di Schleiermacher e di Nietzsche al posto dell'apprendistato linguistico e l'ermeneutica teologica al posto della filologia apre le porte a una visione del metodo di Auerbach e di Spitzer nella quale lo studio ha pochissima parte («Non penso sia esagerato affermare – scrive in maniera stupefacente Said – che, come Vico, Auerbach fosse in fondo un autodidatta»), e che è invece tutta spostata sul versante dell'intuizione, una sorta di *unio mystica* tra il Testo e il Grande Critico visitato dal *daimon* ermeneutico. «Il cuore dell'impresa ermeneutica – scrive Said a proposito di *Mimesis* – implicava

¹⁸ Said, *Umanesimo e critica democratica*, cit., p. 113.

lo sviluppo, nel corso degli anni, di una forma di rapporto empatico con testi di periodi e culture differenti»;¹⁹ e poco prima: «Per mettere in evidenza i nessi tra i libri e il mondo cui appartengono, [Auerbach] ha fatto affidamento principalmente sulla propria memoria e su quella che si è rivelata un'infallibile capacità interpretativa».²⁰

L'empatia, la memoria prodigiosa dell'esule a Istanbul, l'infallibile capacità interpretativa... È sorprendente quanto spesso questo genere di critica culturale, che si vorrebbe decostruttiva e demistificante, finisca nelle secche dell'irrazionalismo. Ma dal momento che questa immagine da santino romantico, tutta memoria ed empatia, ha un certo corso soprattutto tra i modernisti, è bene aver presente ciò che lo stesso Auerbach ha detto, oltre che sugli obiettivi del suo lavoro, sulla sua formazione e sulla sua disciplina:

Elemento comune a questi come agli altri miei lavori è lo sforzo di giungere ad una topologia storica, nella quale lo scopo principale non è di spiegare la particolarità del fenomeno in sé, ma piuttosto le condizioni della sua nascita e la direzione assunta dai suoi effetti. La particolarità assoluta di un'opera d'arte importante si spiega da sola. Naturalmente ne dobbiamo conoscere le forme espressive, quando queste non appartengono alla nostra lingua e al nostro tempo ... La maggior parte di noi ha inoltre assimilato intimamente una mentalità storicistica che non stabilisce scale assolute di valori ma si sforza di spiegare i diversi fenomeni storici sulla base delle loro specifiche premesse, e, d'altra parte, abbiamo ancora l'esperienza concreta della varietà e pluralità delle forme di vita umana. Nonostante tutti i conflitti tra i popoli ora viventi, questa varietà tende a scomparire, in quanto è prevedibile che in un tempo relativamente breve le civiltà saranno o distrutte o unificate. In questo secondo caso la comprensione intuitiva della varietà delle situazioni storiche scomparirebbe rapidamente, poiché la storiografia dipende dalla esperienza storica di chi la esercita ... Peraltro, la ricerca letteraria possiede tradizionalmente metodi suoi propri, cioè i metodi filologici, gli unici che io consideri indispensabili. Bisogna imparare grammatica e lessicografia, ricerca delle fonti e critica dei testi, bibliografia e tecnica di raccolta; bisogna imparare a leggere coscienziosamente. Tutto il resto non è metodo perché non è insegnabile.²¹

Gli ammiratori di Auerbach sembrano avere ben presente la prima parte di questa specie di manifesto, quella in cui Auerbach spiega il suo ampio progetto di «topologia storica», ma tendono invece a sorvolare sulle

¹⁹ Ivi, p. 117.

²⁰ Ivi, p. 111.

²¹ E. Auerbach, *Da Montaigne a Proust*, Milano, Garzanti, 1973, pp. 255-257.

ultime righe, quelle in cui spiega che cosa serve perché il meraviglioso mondo descritto poco prima si dischiuda all'occhio dell'interprete. La «comprensione intuitiva» (cioè il «rapporto empatico» coi testi di cui diceva Said) non è di alcun aiuto quando l'esperienza di chi è chiamato a comprendere è ormai aliena dalle «situazioni storiche» sulle quali deve esercitare il suo giudizio: per colmare lo iato che si apre tra gli oggetti del passato e l'interprete bisogna allora rivolgersi all'erudizione, cioè «imparare grammatica e lessicografia, ricerca delle fonti e critica dei testi, bibliografia e tecnica di raccolta; bisogna imparare a leggere coscienziosamente».

Di tutto questo grigio ma indispensabile laboratorio non si trova traccia nel profilo di Said. Ma non è una miopia solo sua. Le periodiche riletture di *Mimesis* da parte dei critici ci mettono spesso di fronte a questo paradosso: un libro di storia letteraria celebrato o criticato – ma più che altro acriticamente celebrato – per l'idea o per le due o tre idee-guida che lo innervano e invece praticamente ignorato sotto il rispetto del suo contenuto, per ciò che esso effettivamente dice a proposito delle tante opere che l'autore prende in esame. Il fatto è che per elaborare una critica di questo secondo tipo sono inutili Nietzsche, Dilthey e gli altri ectoplasmi filosofici evocati da Said. Quelle che occorrono, soprattutto quando si parla delle letterature premoderne, sono quelle competenze settoriali che nel brano appena citato Auerbach chiama «metodi filologici». Alla luce di questi metodi, l'opera di Auerbach può non solo essere ammirata con maggiore cognizione di causa, ma persino essere messa in discussione. Curtius non era affatto convinto dall'interpretazione figurale che in *Mimesis* Auerbach propone come chiave di lettura addirittura «di tutta la letteratura cristiana della tarda antichità e del Medioevo».²² E Gustavo Vinay riteneva che i giudizi di Auerbach sulla letteratura mediolatina fossero inadeguati, semplicemente perché la sua conoscenza dell'argomento era superficiale, e poggiava su «grevi e disutili e anchilosanti pregiudizi».²³

Quando queste competenze settoriali mancano, come evidentemente mancano nel caso di Said, la strada è aperta ad eleganti speculazioni

²² Cfr. E.R. Curtius, «Gustav Gröber und die romanische Philologie», *Zeitschrift für romanische Philologie*, LXVII 4-5 (1951), pp. 257-288: 276-277, nota 2. La citazione da Auerbach, *Da Montaigne a Proust*, cit., p. 246; una formulazione analoga nel finale di *Mimesis. Il realismo nella letteratura occidentale*, 2 voll., Torino, Einaudi, 1956, II, pp. 340-341.

²³ G. Vinay, «Mimesis. Critica nuova e superstizioni antiche», in Id., *Peccato che non leggessero Lucrezio*, riletture proposte da C. Leonardi, Spoleto, Centro italiano di studi sull'Alto Medioevo, 1989, pp. 21-50: 50.

intorno al 'progetto', alla 'visione' che ispirerebbe l'opera. Così, attraverso un inopinato paragone col *Doktor Faustus* di Mann, il contenuto di *Mimesis* può essere attualizzato in chiave militante: «Come Zeitblom, Auerbach riafferma un progetto umano di redenzione del quale il libro e la sua paziente ricognizione filologica sono l'emblema, e ancora, come Zeitblom, ritiene che, alla stessa stregua del romanziere, lo studioso debba ricostruire la storia del suo tempo, compito che è parte integrante del suo personale impegno nel campo che gli è proprio».²⁴ Chi nelle ultime pagine di *Mimesis* ha amato soprattutto la sommessata discrezione con la quale Auerbach riflette sulla letteratura del suo tempo e sui suoi presumibili sviluppi, non può leggere parole come «progetto di redenzione» e «impegno» senza un moto di fastidio. Ma del resto lo stesso zelo militante induce a un equivoco ancora più grave, quello di voler vedere in *Mimesis* non una rassegna delle diverse modalità attraverso le quali la letteratura occidentale ha rappresentato la realtà ma una storia della progressiva conquista della modalità *giusta* per una tale rappresentazione («Il tema di ricerca di Auerbach è la rappresentazione della realtà; l'autore dunque è tenuto a valutare quale letteratura la rappresenti meglio»²⁵), modalità che si identificherebbe con quella adottata dai grandi romanziere francesi dell'Ottocento: «La moderna filologia romanza esemplificata da Auerbach acquisisce in tal modo una sua specifica identità intellettuale tramite la consapevole associazione con la letteratura realistica del suo tempo, e in particolare con l'eccezionale capacità del realismo francese di affrontare la realtà non solo da un punto di vista locale, ma in una prospettiva universale e con una specifica missione europea».²⁶

Ma *Mimesis* non è questa hegeliana fenomenologia del realismo al vertice della quale s'installano Balzac e Flaubert: questa è una visione grossolana del molto più sfumato storicismo di Auerbach, che non specula mai sui 'superamenti'. E ricamare sulla «missione europea» del dotto e sulla «consapevole associazione con la letteratura realistica» del proprio tempo (che del resto non potrebbe certo identificarsi con il «realismo francese» del pieno Ottocento: qui di nuovo non si capisce bene dove Said voglia andare a parare) significa proiettare su Auerbach un desiderio di intervento politico sul presente, uno «scopo morale»²⁷, del

²⁴ Said, *Umanesimo e critica democratica*, cit., p. 138.

²⁵ Ivi, p. 117.

²⁶ Ivi, p. 137.

²⁷ Ivi, p. 140.

quale in *Mimesis* non c'è traccia. Ma qui sta il punto. Perché questo desiderio – riconducibile sempre alla domanda «Ai poveri, cosa gli date?», cioè: qual è il valore d'uso del vostro discorso? – è invece il motore delle ricerche di Said:

Il vero soggetto di questo libro non è l'umanesimo *tout court*, tema in ogni caso troppo vasto e vago, ma il rapporto tra l'umanesimo e la pratica critica, l'approccio umanistico, cioè, in quanto capace di informare il modo di agire di un intellettuale e di un accademico che insegna discipline umanistiche oggi, nel nostro mondo turbolento, percorso in lungo e in largo da guerre potenziali e attuali e da ogni genere di terrorismo.

Chi ha letto *Umanesimo e critica democratica* sa che questa diffidenza nei confronti dell'«umanesimo *tout court*», in origine non diversa da quella che Cases e Fortini nutrivano nei confronti dei saggi di un critico come Spitzer, ha conseguenze ancora più radicali di quelle che traevano i due critici italiani. Mentre per questi ultimi si trattava di restituire anche al più disincarnato dei testi poetici, al puro lirismo di *Über allen Wipfeln ist Ruh*, il suo fondamento nella realtà storico-sociale, il compito che Said indica agli umanisti consiste nell'abbattere le barriere innalzate durante secoli di tradizione eurocentrica per intraprendere una «sconvolgente avventura nei territori della differenza, tra tradizioni alternative, in testi che richiedono una nuova decifrazione in un contesto molto più ampio di quello che è stato finora loro assegnato».²⁸ In linea con questo vasto programma, Said fornisce, di passaggio, alcune indicazioni puntuali intorno alle ricerche alle quali, oggi, dovrebbero dedicarsi gli studiosi occidentali. Ripensare, per esempio, le origini dell'Umanesimo:

L'umanesimo, che autorevoli studiosi come Jakob Burckhardt, Paul Oskar Kristeller e pressoché tutti gli storici dopo di loro ritenevano nato in Italia nel xiv e xv secolo, comincia in realtà a prendere forma nelle *madaris* musulmane, nei collegi e nelle università della Sicilia, di Tunisi, di Baghdad e di Siviglia almeno due secoli prima.

O valorizzare l'apporto africano all'arte classica, nel solco di *Atena nera* di Bernal:

Questo oblio fa sì che, come ha mostrato Martin Bernal per l'antica Grecia, il complesso intreccio delle culture europee, africane e semitiche risulti purificato da quella eterogeneità che tanto inquieta l'umanesimo attuale.

²⁸ Ivi, p. 81.

Ma, avverte Said, non ogni ricerca erudita è legittima. Non lo sono ormai quelle ricerche che anziché esplorare le nuove vie trovate dagli studi postcoloniali, indulgiando in prospettive eurocentriche, non riescono a varcare i confini del proprio oggetto e non sanno connettersi ai temi e agli interessi del dibattito contemporaneo. Scrive Said: «Il provincialismo di vecchio stampo – per esempio quello di un letterato specialista del primo Seicento inglese – si autoannulla e, francamente, appare privo di interesse e inutilmente neutrale». Si tratta quindi di scegliere: tra la rinuncia allo studio di un passato che non può avere alcuna influenza sull'assetto delle idee correnti (la letteratura del Seicento inglese: ma a questo punto, a rigore, qualsiasi tema storico inattualizzabile) e la rinuncia alla neutralità. Di qui l'elogio rivolto a quei «nuovi storici dell'Umanesimo classico del primo Rinascimento [... che] hanno per lo meno iniziato a esaminare le circostanze per cui figure chiave come quelle di Petrarca e Boccaccio hanno potuto elogiare ciò che è 'umano' pur senza mai sentire il bisogno di opporsi alla tratta degli schiavi che aveva luogo nel Mediterraneo»; e di qui il biasimo per chi, come Northrop Frye in *Anatomia della critica*, prigioniero della sua pelle giudeo-cristiana, non «parla mai di 'razza'» e non dà spazio «alla letteratura degli schiavi, dei poveri o delle minoranze». ²⁹

Un atteggiamento simile espone a vari rischi. Il primo è quello del partito preso: posto che l'obiettivo è quello di sostituire un punto di vista multiculturale a un punto di vista eurocentrico, l'interpretazione si modella sull'obiettivo, privilegiando quei dati e quelle opinioni che risultano funzionali a revocare in dubbio i primati culturali dell'Occidente. Il secondo rischio è quello di innamorarsi di una causa e, per illustrarla meglio, dare consistenza a fantasmi come le università siciliane e tunisine, o come le assai dubbie tesi di Bernal sulle radici africane della civiltà classica. Il terzo rischio, più grave, è proiettare sul passato valori, ideali, sensibilità che appartengono a noi o al nostro mondo, chiedendo ragione a scrittori e a studiosi vissuti in altre epoche e altri ambienti della loro visione del mondo, una visione tanto bizzarra da non ispirarsi a questi nostri valori, ideali, sensibilità. È il fato di *Orientalismo*, un libro in cui alla luce dell'episodio di Maometto nell'*Inferno* si contesta a Dante Alighieri di essere uno dei fondatori dell'ottica orientalista, quella che caratterizza «l'Oriente come estraneo e, nel medesimo tempo», lo incorpora «schematicamente in una rappresentazione scenica che ... è da intendersi per l'Europa e soltanto per l'Europa» (accusa fondata su

²⁹ Ivi, p. 67.

ragioni campate in aria come la seguente: «Non sfuggirà al lettore l'analogia dantesca tra la poligamia permessa nel mondo islamico e il libertinismo dei dolciniani, analogia ribadita dall'aspirazione sia di Maometto che di Dolcino all'eminenza teologica»³⁰). Ma è anche il fato di *Umanesimo e critica democratica*, per esempio là dove Said chiede ad Auerbach un po' di quella vacua problematicità che rende illeggibile la gran parte degli odierni saggi sulla letteratura:

Dal nostro punto di vista, è facile cogliere una componente di ingenuità, e forse anche una sfumatura oltraggiosa, nel fatto che Auerbach usi termini duramente contestati quali 'occidente', 'realtà' e 'rappresentazione' – ognuno dei quali ha fatto di recente versare fiumi d'inchiostro a critici e filosofi – in modo così diretto, disadorno e privo di ulteriori specificazioni.

Dal momento che «di recente» termini come 'occidente' e 'realtà' hanno fatto versare fiumi d'inchiostro, appare ingenuo e quasi oltraggioso il fatto che Auerbach non abbia tenuto conto, nei primi anni Quaranta, di questa gamma di sfumature semantiche... Sintomatico *non sequitur*, che non deve però distrarre dalla sostanza della proposta di Said. L'invito a disfarsi dei «letterati specialisti del primo Seicento inglese», cioè di tutte le ricerche incomunicanti con gli interessi del presente, è coerente con il singolare apparato interpretativo che Said mobilita nella sua lettura di *Mimesis*. La filologia scambiata con l'ermeneutica, il genio autodidatta, il lettore empatico, la militanza antifascista, il «progetto umano di redenzione» che ispirerebbe il libro: più che di familiarizzarsi attraverso lo studio con delle discipline scientifiche, si tratta di partecipare a una *conversazione* il cui fuoco non può che essere il presente, la vita presente:

L'umanesimo rappresenta per me il mezzo, forse la consapevolezza, che abbiamo, di fornire questo tipo di analisi antinomica e oppositiva delle diverse origini delle parole e del loro uso nello spazio sociale e fisico ... Tutto questo accade nel mondo, sulla base della vita quotidiana, della storia e delle speranze e della concreta ricerca di conoscenza e giustizia – e forse, allora, anche di liberazione ... La nostra attività di intellettuali non deve solo limitarsi a definire la situazione, ma ha anche il compito di additare le possibilità di intervento, mettendole in atto o

³⁰ E. Said, *Orientalismo. L'immagine europea dell'Oriente*, Milano, Feltrinelli, 2001, pp. 74-77. Sull'assurdo «desiderio di Said di includere Omero, Eschilo e Dante nella sua galleria di furfanti orientalisti» cfr. R. Irwin, *Lumi dall'Oriente. L'orientalismo e i suoi nemici*, Roma, Donzelli, 2008, p. 285.

segnalando l'esempio di chi le ha attuate in precedenza o sta operando perché questo succeda: l'intellettuale deve essere una sentinella.³¹

Il favore con cui un programma del genere è stato accolto non è sorprendente. È difficile resistere alla chiamata alle armi, soprattutto se si è giovani. Una frase come «L'intellettuale deve essere una sentinella», che è il motto di Said, ha molta più forza di persuasione di una frase come «Bisogna imparare grammatica e lessicografia, ricerca delle fonti e critica dei testi, bibliografia e tecnica di raccolta; bisogna imparare a leggere coscienziosamente», che è il grigio programma di Auerbach. E l'idea di dedicarsi per anni, con scrupolo, al Seicento inglese o a qualsiasi altro secolo remoto della letteratura non ha *chances* se giocata contro l'idea – velleitaria, narcisistica, priva di riflessi reali sul mondo che si apre al di fuori delle mura del dipartimento di inglese o di letterature comparate; e tuttavia seducente – di fare «critica democratica» attraverso i libri. Né ci sarebbe da recriminare, se per impreziosire il suo blason questo paradigma militante non invocasse, insieme, il «ritorno alla filologia» di Auerbach e di Spitzer, che a un simile paradigma furono sempre alieni.

3. Esiste un approccio alla letteratura che non mira a liquidare o a superare il metodo che abbiamo chiamato filologico ma che presume di leggere i testi con una sottigliezza che i filologi, troppo timidi per andare oltre la superficie, mostrano di non possedere. La verità non va cercata al di fuori delle opere, come sostengono i critici dell'ideologia, ma dentro di esse, solo che bisogna saperla vedere: perché niente, nei libri, è come sembra. C'è una pagina di David Remnick su Philip Roth che immortala l'idiozia di queste letture 'profonde' nel loro ambiente d'elezione, l'università.³² Roth è ospite di un seminario a lui dedicato, e ascolta le domande dei dottorandi,

forbite domande nel più puro stile derridiano, con giochi di parole eruditi e osservazioni per lui incomprensibili. Roth, che si è formato a Brucknell e alla Università di Chicago mezzo secolo fa, non ha saputo rispondere agli interrogativi pressanti sul significato dei nomi dei suoi personaggi: Seymour (Swede) Levov, significa 'amore'? Lev? Lion? E Seymour, vuol forse dire *see more*, che ci vede meglio? ... E che ci dice di Merry? Si tratta forse di Maria? Della Maria di Cristo? Alcune domande hanno chiamato in causa la numerologia, per esem-

³¹ Said, *Umanesimo e critica democratica*, cit., pp. 108 e 161.

³² D. Remnick, *Ritratti da vicino*, Milano, Feltrinelli, 2007, pp. 128-129.

pio per la 'natura tripartita' di *Pastorale americana*, che è divisa in tre parti, narra di tre generazioni e introduce una famiglia di tre personaggi.

Poi i dottorandi tirano in ballo il Talmud e la filologia ebraica. Roth, che ignora l'uno e l'altro, si permette di dire che forse «le loro sottigliezze erano fuori luogo», e li invita invece a leggere *Pastorale americana*

come un romanzo che non ha a che fare con il simbolismo dei nomi, bensì con le ripercussioni di un periodo rivoluzionario della società americana, con «la natura incontrollabile della realtà» e l'incapacità di dare un senso agli eventi casuali e alle catastrofi che possono distruggere la vita di un uomo onesto.

Tornati dal seminario, Remnick chiede a Roth la sua opinione «su queste nuove tendenze della critica letteraria», e lui le paragona a uno spettatore di una partita di baseball che anziché guardare il campo di gioco fissi per tutto il tempo il tabellone del punteggio. «Si tratta forse di una lettura politica, oppure di una nuova teoria del baseball? Non direi, significa piuttosto che non si ha la più pallida idea di cosa sia questo gioco».

Diventa dunque interessante capire da dove prendano le loro idee balzane i dottorandi.

Categorie italiane di Giorgio Agamben è una raccolta di saggi sulla letteratura sgranati in un arco di tempo che va dalle origini romanze ai giorni nostri. A differenza di quella di Said, è una raccolta debole, nel senso che tra i vari saggi, pubblicati in tempi diversi, non c'è alcun filo conduttore. Il titolo è un bel titolo ma, come accade sovente nei libri di questo genere, non ha reale attinenza con il contenuto, cioè è più esornativo che descrittivo: quali siano queste categorie, e perché meritino il nome di *italiane*, alla fine, non lo si capisce, anche perché alcuni di questi saggi non hanno come tema l'Italia o la letteratura italiana. Qualche analogia, un protocollo comune, la si può trovare semmai nel modo in cui sono costruiti i saggi, soprattutto i primi, che riguardando la letteratura premoderna devono confrontarsi più spesso degli altri con le ricostruzioni e le opinioni dei filologi. Si parte da un problema, un problema *puntuale*, che non chiama in causa cioè, almeno al principio, complesse questioni storico-culturali (quelle, poniamo, su cui riflette Said), ma parole e nomi. Più che di problemi bisognerebbe parlare dunque di enigmi: nelle opere di cui si occupa Agamben c'è qualcosa di enigmatico che aspetta di essere chiarito. Perché la *Commedia* si chiama così? Qual è il reale significato della parola *corn* in provenzale? Nella *Hypnerotomachia Poliphili* chi è veramente il personaggio di Polia? Come interpretare la polisemia della parola *clavis* nel *De vulgari eloquentia*?

Le risposte che nei secoli sono state date a queste domande, spiega Agamben, non sono le risposte giuste. Un tratto caratteristico di molti dei saggi compresi nel volume è, così, la costernazione per l'inadeguatezza degli sforzi altrui: «Che uno studioso come Pio Rajna sia potuto giungere a conclusioni così palesemente insufficienti ... è qualcosa di cui nemmeno la scarsa fluidità del rapporto che la cultura italiana ha con le proprie origini può dare ragione» (p. 4); «Spiace veder riprodotta in prima linea un'indicazione tanto inconsistente nella recente *Enciclopedia dantesca*, s.v. *Commedia*» (p. 4 nota 2); «Nelle indagini moderne sulle strutture metriche, di rado l'acribia della descrizione si accompagna a un'adeguata intelligenza del loro significato nell'economia globale del testo poetico» (p. 37); «Da cinque secoli l'ingrato volgo degli italianisti, ripetendo la storiella di Bice Portinari, continua a vagare senza pilota in un mare ignoto, credendosi maestro e dotto» (p. 58). E si potrebbe continuare. Devoto di alcuni grandi studiosi (i saggi di *Categorie italiane* sono dedicati a Gianfranco Contini, Giovanni Pozzi, Carlo Dionisotti, nello spirito con cui *Stanze* era dedicato alla memoria di Martin Heidegger), ad Agamben tocca però quasi sempre confrontarsi con una bibliografia che, semplicemente, non è all'altezza.

Le soluzioni trovate da Agamben sono ovviamente di diversa natura, dato che diversi sono i testi e i problemi che essi pongono. Ma da questa varietà non è difficile ricavare un *pattern*, un modello prevalente, su queste armoniche:

Polia, l'oggetto dell'amorosa cerca onirica dell'autore, è, dunque, non soltanto una vecchiaia, ma una morta, che solo il sogno fa vivere e della quale il libro intero è, insieme, opera e mausoleo. Perché? Che cosa significa la morte di Polia? Tutti questi dati, a prima vista impenetrabili, diventano perfettamente limpidi se li colleghiamo non con una presunta realtà referenziale, ma, restituendoli alla viva unità della lettura, con quanto abbiamo osservato a proposito della lingua del *Polifilo* e del suo carattere autoreferenziale. Polia – possiamo allora avanzare in prima ipotesi – è la (lingua) vecchiaia, la (lingua) morta, cioè quel latino che l'inaudita stesura del *Polifilo* riflette, nella sua arcaica rigidità lessicale, nel discorso volgare, in un reciproco e trasognato rispecchiamento (p. 50).

Queste parole si riferiscono all'*Hypnerotomachia Poliphili*, e vogliono dire che la donna amata da Polifilo non è una donna reale ma la lingua latina (simmetricamente, «Polifilo è una figura dell'amore per il latino»): interpretazione che viene poi corretta e precisata verso la fine del saggio (dove si apprende che Polia non è la lingua latina ma «una lingua sognata, il sogno di una lingua ignota e novissima, che esiste solo finché ne dura la

realtà testuale»), e che i curatori dell'edizione Adelphi dell'opera respingono definendola, alquanto opacamente, «suggestiva ma troppo angolata». ³³ Il *pattern* è: il testo che tutti hanno sempre creduto parlasse della realtà parla invece del testo medesimo, o della Lingua o della Parola o della Letteratura; ciò di cui ci si affannava a trovare referenti oggettivi è in verità, se osservato nella giusta prospettiva, autoreferenziale. Così è inutile domandarsi, come ha fatto per secoli «l'ingrato volgo degli italianisti», chi è Beatrice, perché, come «ogni studioso intelligente ha, esplicitamente o implicitamente, sempre saputo» (va registrata *en passant* la distinzione tra sapere esplicito e sapere implicito), «Beatrice è il nome dell'amorosa esperienza dell'evento di parola che è in gioco nel testo poetico stesso. Nome e amore della lingua, dunque, ma della lingua intesa non come una lingua grammatica, ma ... come assoluta dimora nel principio della parola, sorgere del verso dal puro nulla» (p. 58). Ma ciò che vale per Beatrice vale poi per tutta la lirica antica, dal momento che «dietro la teoria provenzale e stilnovistica dell'amore sta una riflessione così radicale sulla parola poetica che soltanto la pseudoscientificità di una tradizione ermeneutica, che è ostinata per secoli a cercare i dati referenziali al di là degli elementi testuali, ha potuto impedire di misurarne la novità e l'importanza» (p. 57). Non bisogna domandarsi a chi o a che cosa si riferiscono le parole dei poeti, bisogna decifrare la loro radicale «riflessione sulla parola poetica».

Per la gran parte, i saggi di *Categorie italiane* sono congegnati così: un rosario di assiomi intorno all'autoreferenzialità della letteratura con grani tanto simili gli uni agli altri da generare nel lettore una curiosa sensazione di *loop*, una sensazione non piacevole, stordente, anche a causa del fatto che per articolare questi assiomi Agamben si serve di oscure tautologie, avvolgenti come fumo:

«... ma come l'essere è sempre l'essere della lingua, così la lingua è, per lui, sempre la lingua dell'essere» (p. 105: a proposito di Manganelli); «... questo 'pensiero della voce sola' (*cogitatio secundum vocem solam*) apre al pensiero una dimensione inaudita, che si sostiene sul puro fiato della voce, sulla sola *vox* come insignificante volontà di significare» (p. 62: su una pagina del monaco francese Gaunilone); «... la parodia designa la rottura del nesso 'naturale' fra la musica e il linguaggio, lo sciogliersi del canto dalla parola. Ovvero, per converso, della parola dal canto» (p. 122: sulla parodia nell'antica Grecia); «In questo modo il poema svela lo scopo della sua orgogliosa strategia: che la lingua riesca alla fine

³³ F. Colonna, *Hypnerotomachia Poliphili*, 2 voll., a cura di M. Ariani e M. Gabriele, Milano, Adelphi, 2007, II, p. 499.

a comunicare se stessa, senza restare non detta in ciò che dice» (p. 144: su una canzone di Dante).

Al di sotto degli assiomi, il paradigma dell'autoreferenzialità del linguaggio governa anche le interpretazioni puntuali, di passi dei quali i filologi avevano dato letture inadeguate giacché ispirate, appunto, a dati di realtà. Così Polia non è, o non è solo, il nome di un essere umano ma l'allegoria di una lingua morta; così il *corn* non è, come dicono le edizioni dei trovatori, il deretano, ma il *Korn*, ovvero, nella lirica dei Minnesänger, «un verso scompagnato all'interno della strofa, che rima, però, col membro corrispondente delle strofe successive»;³⁴ così il celebre verso dantesco «di qua dal dolce stil novo ch'ì' odo», correttamente interpretato (valorizzando cioè l'ambiguità del rimante *ch'ì' odo* → *chiodo*), rimanda «senza forzature» a quel «*chiodo* (o chiave) che abbiamo visto segnare nel *De vulgari eloquentia* la connessione-sconnessione ... fra suono e senso» (p. 42). La soluzione di questi piccoli enigmi apre la strada a riflessioni di caratura tutt'altro che piccola. Agamben parte dal chiarimento di un dettaglio, ma grazie a questo chiarimento riscrive capitoli interi di storia letteraria: «Scopo di questo saggio è la situazione critica di un evento che, cronologicamente compiuto all'aprirsi del xiv secolo, ha esercitato sulla cultura italiana un'influenza tanto profonda, che si può dire che esso non abbia cessato di avvenire» (p. 3); «È superfluo sottolineare la capacità innovativa di questo recupero lessicale [il *corn*] rispetto all'intero *corpus* della lirica cortese» (p. 32).

Per realizzare un programma tanto ambizioso, Agamben si serve di uno stile argomentativo peculiare, in cui una paziente, minuziosa erudizione apparcchia la strada a lampi assertivi perentori, che a quell'erudizione fanno fare uno spaesante salto di livello.

Quanto all'erudizione, si ha però spesso l'impressione che Agamben affastelli citazioni un po' a caso, più per la loro forza suggestiva che per la loro pertinenza, e si adoperi a trovare tra tutte corrispondenze, simmetrie, echi dal denso significato. Il risultato è, di solito, frastornante, perché non è quasi mai chiaro che cosa ci facciano nel medesimo capoverso Gregorio di Nazianzo e Rimbaud, o i trovatori e Kafka: cortocircuiti temporali davanti ai quali viene in mente ciò che ha osservato una volta Carlo Augusto Viano a proposito di quelle grossolane «operazioni sincretistiche» attraverso le quali, «riprendendo una tradizione

³⁴ G. Agamben, *Categorie italiane. Studi di poetica e di letteratura*, Roma-Bari, Laterza, 2010, pp. 30-31.

nostrana, che ha il gusto più per le assimilazioni e le utilizzazioni convergenti che per le analisi e le distinzioni, esperienze in origine distinte sono state messe insieme, senza tener conto delle differenze locali; poi, sulla base di queste associazioni, si è preteso di cogliere uniformità di lungo periodo, che in realtà sono del tutto inventate». ³⁵ A volte accade che il virus citatorio si attivi per la semplice menzione del nome, un po' come in *Buffalo* di Montale. Si accenna a un confronto tra la poesia di Caproni e quella di Pascoli, e il confronto si chiude con questa notizia: «Per una singolare coincidenza, che qui si registra solo per amore di curiosità, Caproni è anche il nome del medico che, a Barga, assiste Pascoli morente» (p. 90). Salta fuori nel discorso il nome di Pelagio, e in nota Agamben osserva: «È lo stesso tema di cui Kafka discute, negli anni della grande guerra, con l'amico Felix Weltsch ...: "Chi era Pelagio? Sul Pelagianesimo ho già letto molte cose, ma non ricordo un ette"» (p. 83 nota 2) – senza che l'una o l'altra osservazione abbiano un qualche rapporto significativo con le questioni che si sfiorano nel testo: è solo che questa bulimia non contempla scarti.

Quanto ai lampi assertivi («Unicamente in questa prospettiva è possibile comprendere...» [p. 140], «Notiamo qui, di passaggio, che non è possibile comprendere...» [p. 63], «Ogni lettore attento concederà che questa zona d'indistinzione definisce...» [p. 104]), nulla che non ci si sia ormai abituati a trovare nella filosofia contemporanea più magniloquente o nella teoria letteraria più dogmatica. Di suo, Agamben aggiunge una speciale sapienza retorica, che trama l'argomentazione di entimemi («Se il verso si definisce appunto attraverso la possibilità dell'*enjambement*, ne segue che l'ultimo verso di una poesia non è un verso», p. 141: il verso *non* si definisce per questa possibilità), interrogative retoriche minatorie («Che cos'è un'esitazione, se la si toglie da ogni dimensione psicologica ...? Che cos'è l'*enjambement*, se non l'opposizione di un limite metrico a un limite sintattico ...? Che cos'è la rima, se non lo scollamento tra un evento semiotico (la ripetizione di un suono) e un evento semantico?»): tutto nella stessa pagina 138), e soprattutto un repertorio di preziosismi e *agudezas* di, bisogna dire, raggelante cattivo gusto («Possiamo solo dire che qui qualcosa finisce per sempre e qualcosa ha inizio, e che ciò che comincia, comincia soltanto in ciò che finisce», 95; «... qualcosa come un paesaggio etico primordiale ... dove, sopravvissuto alla sua estinzione, pascola distratto il grande rettile giurassico della poesia»: p. 163);

³⁵ C.A. Viano, *Va' pensiero. Il carattere della filosofia italiana contemporanea*, Torino, Einaudi, 1985, p. 102 nota.

Ora, la sproporzione tra le ‘scoperte’ fatte da Agamben e le conseguenze che Agamben pretende di trarne sarebbe imbarazzante anche se queste scoperte fossero reali. Ma il fatto è che si tratta di scoperte immaginarie.

Da un lato, il problema è che la vertiginosa rete di analogie mobilitata da Agamben porta a conclusioni che non hanno alcuna attinenza con i testi presi in esame. Perché, si domanda per esempio Agamben, Nemrod è presentato nella *Genesi* come cacciatore?

Se la punizione di Babele è stata la confusione delle lingue, è probabile che la caccia di Nemrod avesse a che fare con un perfezionamento artificiale dell'unica lingua degli uomini, che doveva schiudere alla ragione un potere senza limiti. Questo almeno lascia intendere Dante, quando, per caratterizzare la perfidia dei giganti, parla dell'«argomento della mente» (*Inf.*, xxxi 55). È un caso che lo stesso Dante presenti, nel *De vulgari Eloquentia*, la sua ricerca del volgare illustre costantemente attraverso l'immagine di una caccia ..., e che la lingua così inseguita sia assimilata a una bestia feroce, a una pantera? (150)

Ma questa rete di rapporti – dalla Bibbia alla *Commedia* al *De vulgari eloquentia* – è inconsistente. Stando alle fonti di cui disponiamo, e che Agamben non incrementa, tra l'epiteto di «cacciatore» che la *Genesi* assegna a Nemrod e la Torre di Babele non c'è nessuna relazione significativa; l'idea che la sua «caccia» avesse come obiettivo «un perfezionamento artificiale dell'unica lingua degli uomini» non ha alcun fondamento nei testi. La terzina «ché dove l'argomento de la mente / s'aggiugne al mal volere e a la possa, / nessun riparo vi può far la gente» non ha minimamente il senso che le attribuisce Agamben: vuol dire che la forza e la cattiva volontà, se unite all'intelligenza (e i giganti hanno l'intelligenza, a differenza degli elefanti e delle balene menzionati nei versi precedenti), formano un'alleanza invincibile. E la metafora della caccia adoperata da Dante nel *De vulgari eloquentia* è – come osserva Mengaldo in nota a I vi 1 – una metafora comune nella tradizione scolastica per indicare l'avventura della ricerca in campo filosofico, e non si vede come e perché essa debba collegarsi alla storia biblica di Nemrod.

Su scala più grande, il primo e il secondo saggio della raccolta, sul titolo della *Commedia* e sul *corn*, sviluppano connessioni altrettanto arbitrarie. Il primo articola una distinzione tra 'natura' e 'persona' che – sempre ammesso che si riesca a venire a capo di un'argomentazione fondata più del solito su grandi sintesi storico-ideali e piccoli arbitri interpretativi (tra gli altri: l'indebita proiezione sulla *Commedia* delle categorie estetiche che Dante aveva elaborato nel *De vulgari eloquentia* in relazione alla poesia lirica) – non sembra granché pertinente per spiegare

perché la *Commedia* si chiama *Commedia*,³⁶ e di fatto, giustamente, non ha avuto eco negli studi successivi. Quanto al *corn* e all'espressione *cornar* il *corn* che si leggono nel serventese di Arnaut Daniel *Pus Raimons e Truc Malenx* e negli altri testi implicati nel famigerato *affaire Cornilh*, l'idea che si tratti di un termine tecnico della metrica tedesca importato in Provenza non ha alcun riscontro nei testi, nonostante lo scialo di depistanti 'luoghi paralleli'. Il *corn* è il 'sedere' (*cul*, infatti, nella *razo*); e *cornar* non significa altro che 'suonare il corno' (c'è anche nell'italiano antico, per esempio nel *Teseida* di Boccaccio: «e qual di loro uccello e qual can tene / e nel boschetto entraro, alcun cornando»), allo stesso modo che *trombare* significa 'suonare la tromba' (*Statuti senesi*: «IIII huomini de la città di Siena, e' quali sappiano bene trombare»): sicché *cornar lo corn* vorrà dire, come quasi tutti gli editori hanno inteso, 'suonarlo', comunque vada precisato questo gesto – soffio o bacio.³⁷

Dall'altro lato, le ricostruzioni di Agamben sono spesso inficiate da errori che le rendono già in partenza inattendibili. E non si dice naturalmente dei troppi errori di dettaglio (a p. 142 salta fuori un fantomatico «libro III» del *De vulgari eloquentia*; a p. 59 si sostiene, a torto, che «il discordo era, nella lirica provenzale e stilnovistica, quella forma poetica in cui le diverse lingue materne, nella loro babelica discordia, erano chiamate a testimoniare dell'amore per l'unica lingua lontana»; e lasciamo stare gli spericolati 'restauri' operati alla luce della suddetta tesi del *corn*, a cominciare dal più celebre verso di Arnaut: «Lo ferm voler qu'el *corn* intra»!), ma di errori d'impianto, anzi di ragionamento. E qui s'intende che l'affastellarsi delle 'fonti' e lo stile apodittico non mettono il lettore nella condizione ideale per seguirlo, questo ragionamento: ci si abbandona al flusso delle parole, pur capendo a metà; ci si fida. Bisogna invece leggere con attenzione. Agamben commenta per esempio il celebre passo del *Convivio* in cui Dante, glossando la canzone *Amor che ne la mente*, parla delle due *ineffabilità* che lo investono, mentre Amore, nella mente, gli parla della donna amata:

E dico che 'move sovente cose che fanno disviare lo 'ntelletto'. E veramente dico; però che li miei pensieri, di costei ragionando, molte fiato voleano cose con-

³⁶ Se pure si chiama così, se cioè *comedia* è il nome dell'opera, e non piuttosto quello del genere letterario a cui – secondo la tassonomia dantesca – appartiene: cfr. A. Casadei, *Dante oltre la «Commedia»*, Bologna, Il Mulino, 2013, pp. 15-43; e M. Tavoni, *Qualche idea su Dante*, Bologna, Il Mulino, 2016, pp. 335-369.

³⁷ Cfr. L. Lazzerini, «Cornar lo corn: sulla tenzone tra Raimon de Durfort, Truc Malec e Arnaut Daniel», *Medioevo romanzo*, VIII 3 (1983), pp. 339-372.

chiudere di lei che io non le potea intendere, e smarrivami, sì che quasi pareva di fuori alienato ... E quest'è l'una ineffabilità di quello che io per tema ho preso; e consequentemente narro l'altra, quando dico: *Lo suo parlare*. E dico che li miei pensieri – che sono parlare d'Amore – *sonan sì dolci* che la mia anima, cioè lo mio affetto, arde di potere ciò con la lingua narrare; e perché dire nol posso, dico che l'anima se ne lamenta dicendo: *lassa! ch'io non son possente*. E questa è l'altra ineffabilità; cioè che la lingua non è di quello che lo 'ntelletto vede compiutamente seguace.³⁸

Commenta Agamben:

Qui Dante definisce l'evento poetico non in una convergenza, ma in una sconnessione tra intelletto e lingua, che dà luogo a una doppia «ineffabilità», dove l'intelletto non riesce ad afferrare (a «terminare») ciò che la lingua dice e la lingua non è «compiutamente seguace» di ciò che l'intelligenza comprende ... Il luogo della poesia è qui definito in una sconnessione costitutiva fra l'intelligenza e la lingua, in cui, mentre la lingua («quasi da se stessa mossa») parla senza poter intendere, l'intelligenza intende senza poter parlare.

Ma Dante non dice questo. Nel passo in questione, la 'doppia ineffabilità' è, da un lato, incapacità dell'intelletto di comprendere ciò che l'Amore dice della donna amata; dall'altro, incapacità della lingua di tener dietro («esser seguace») a ciò che l'intelletto comprende, cioè di esprimere il concetto con parole. Non è vero – come sostiene Agamben citando un non pertinente passo dal commento alle *Sentenze* di Tommaso – che «la lingua eccede l'intelletto (parla senza intendere)» e che «mentre la lingua («quasi da se stessa mossa») parla senza poter intendere, l'intelligenza intende senza poter parlare». La lingua *non* parla, resta muta, sia perché il pensiero della donna amata sopravanza le forze dell'intelletto sia perché quel pensiero, una volta compreso dalla mente, rifiuta di essere espresso in parole: se la lingua parlasse «quasi da se stessa mossa» non si capirebbe perché Dante parla di due ineffabilità.

Da queste incertissime premesse Agamben deduce quanto segue:

Se tale è la struttura del dettato poetico, allora le terzine di *Pur.* xxiv 49-63 andranno rilette in conseguenza. Innanzitutto la doppia scansione *spira / noto e detta / vo significando* (come anche la duplicazione *I' / un*) corrisponde al doppio eccesso e alla doppia ineffabilità del *Convivio* che, definitivamente acquisita come felice principio poetico, delimita ora lo spazio in cui veramente,

³⁸ D. Alighieri, *Convivio*, a cura di G. Fioravanti e C. Giunta, Milano, Mondadori, 2014, III III 13-15.

secondo l'intenzione topica di Dante, l'invenzione può rovesciarsi in ascolto (e trascrizione) e l'ascolto in invenzione. Il muoversi 'stretto' della penna «di retro al dittatore» non potrà, quindi, significare una semplice adesione; piuttosto – in quanto la penna aderisce al dettato proprio attraverso la sua insufficienza – a «stretto» andrà restituito il senso di «impedito, in difficoltà», che l'aggettivo ha costantemente nella *Commedia* quando è riferito all'atto di parola (valga per tutti *Pur.* xiv 16: «sì m'ha nostra ragion la lingua stretta»). Ma anche la rima *nodo / ch'i' odo*, che torna nella *Commedia* più volte e sempre in contesti significativi (*Par.*, vii 53-55; *Pur.*, xxiii 13-15; *Pur.*, xvi 22-24), non sarà casuale, ma vi si potrà scorgere senza forzature un'evocazione appena cifrata di quel «chiodo» (o chiave), che abbiamo visto segnare nel *De vulgari eloquentia* la connessione-sconnessione (quasi, l'irrelata relazione, come per via di chiodo, appunto) fra suono e senso ... E non lo svela, del resto, poco dopo Guinizelli nel modo più aperto, quando, quasi citando le parole di Bonagiunta, dice: «Tu lasci tal vestigio / per quel ch'i' odo, in me, e tanto chiaro / che Letè nol può trarre né far bigio» (*Pur.*, xxvi 106-8)?

Quasi niente è vero. Nell'ordine. (1) I versi del *Purgatorio* possono certamente essere letti sullo sfondo del *Convivio* (e così, del resto, ha fatto la critica), ma non è vero che «la doppia scansione *spira / noto e detta / vo significando*» corrisponda alla doppia ineffabilità di cui Dante parla del *Convivio* (e questo sia che la si interpreti erroneamente, come fa Agamben, sia che la si interpreti nel modo corretto): tra, da un lato, l'Amore che ispira e detta al poeta che annota e dice e, dall'altro, l'insufficienza della mente a capire e della lingua ad esprimere non c'è alcuna vera corrispondenza. (2) L'aggettivo «stretto» non ha il senso di 'impedito, in difficoltà' ... nella *Commedia* «quando è riferito all'atto di parola», per la buona ragione che non è mai riferito all'atto di parola. Il verso che Agamben cita in appoggio alla sua lettura è un verso che non esiste: Dante scrive infatti (in *Purgatorio* xiv 126, non 16) «sì m'ha nostra ragion la mente stretta» (edizione Petrocchi, ma l'edizione del centenario ha la stessa lezione), e non «... la lingua stretta». (3) La relazione che Agamben stabilisce «senza forzature» tra la rima *nodo : ch'i' odo* di Pg xxvi e il «chiodo (o chiave)» che nel *De vulgari eloquentia* designa il verso anarimo è insussistente. Inoltre, non solo in questo passo Agamben dà l'impressione di pensare che *chiodo* e *chiave*, in latino, si dicano allo stesso modo (non riesco a interpretare diversamente l'affermazione fatta qualche riga prima: «Diventa allora comprensibile perché Dante ... chiami il verso scompagnato *clavis* [chiave, ma anche chiodo, giusta il doppio significato del termine]»), mentre ovviamente *clavis* non è *clavus*, e Dante per designare il verso scompagnato usa la

prima parola, non la seconda. (4) L'ambiguità tra *chiodo* e *ch'i' odo* è solo apparente, perché la prosodia non ammette se non una scansione trisillabica, e del resto non si capisce perché con le parole «per quel ch'i' odo» fatte pronunciare a Guinizzelli Dante dovrebbe «evocare» la *clavis* (*clavis*, non *clavus*, ripeto) di cui si parla nel *De vulgari eloquentia*. Come spesso accade, in Agamben, una domanda retorica perentoria («E non lo svela, del resto...?») prende il posto di ciò che si chiederebbe per poter credere a queste rivoluzionarie proposte esegetiche: un'argomentazione decente.

4. Una volta, in una università di Caracas, abbiamo proiettato *Fantozzi*. Gli studenti non sapevano quasi niente dell'Italia e non avevano mai sentito parlare del film. Hanno riso soprattutto per le scene più simili alle gag delle commedie: Fantozzi che si prende la martellata in testa, Fantozzi che viene picchiato da tre energumani davanti alla signorina Silvani, Fantozzi che provoca una valanga con un rutto. Alla fine, mentre io provavo a spiegare cosa vuol dire «essere azzurro di sci», il dibattito si è orientato subito sulla «chiave ideologica» del film; si sono citati Kafka e Gramsci. Tutti prendevano tutto molto sul serio. Più precisamente: tutti cercavano di sollevare il film leggero che li aveva divertiti al livello delle cose serie che avevano imparato od orecchiato all'università. L'intellettualizzazione delle opere d'arte è, si sa, il riflesso condizionato più comune tra i lettori, gli ascoltatori e gli spettatori più ingenui: e tali erano quegli studenti di Caracas. Ma questo genere di ingenuità è quello che spesso *si è insegnato* all'università negli ultimi decenni. Naturalmente, gabellandola per profondità, punto di vista dell'esperto, cioè per *il contrario dell'ingenuità*. «Sulla scorta della recuperata dignità del verso chiave (o chiave) nell'economia poetica cortese, sarà forse possibile leggere in modo meno ingenuo...».³⁹ Nessuno, all'università, vuole passare per ingenuo. L'università è appunto il luogo che rende sofisticati gli ingenui: l'ipotesi che la verità giaccia, almeno ogni tanto, sulla superficie è in contraddizione con il suo mandato.

Screditare, dall'interno dell'università, questa idea universitaria della cultura è dunque impossibile. Si sopravvaluta la profondità dell'arte perché si vuole affermare la propria. Perciò, discutere le tesi di questi studiosi è quasi inutile se l'obiettivo è quello di persuadere i non persuasi che quelle tesi sono fragili, o che il ragionamento che ha portato a for-

³⁹ Agamben, *Categorie italiane*, cit., p. 40. A questa promessa segue, di fatto, una lettura 'meno ingenua' – ma sbagliata.

mularle è fallace, fondato su dati traballanti o male interpretati. Giurare sulle parole dei maestri è il più umano dei riflessi, e se a scuola o all'università qualcuno di cui avevamo fiducia ci ha detto che quel dato libro è un libro fondamentale, che quel dato autore ha detto certe fondamentali verità, attorno a quel libro e a quell'autore si è addensata per noi un'aura di rispetto che un ragionamento contrario, una dimostrazione contraria ben difficilmente riusciranno a dissolvere. E *ben difficilmente* diventa *mai* nel caso in cui si tratta di verità mobilitabili nel dibattito politico o nella disputa sui valori. Stupefacente, infatti, in molti di questi esercizi di critica universitaria, è la fiducia che i loro autori nutrono circa la possibilità di avere una qualche immediata influenza sul mondo che si apre al di fuori delle porte dei dipartimenti. È sempre stata una vanità degli intellettuali impegnati, dal secolo dei Lumi in poi; ma misurata sulle dinamiche del mondo attuale è una vanità patetica. Bisogna avere una minuscola esperienza della vita e una maiuscola concezione di sé – una buona definizione del profilo di molti intellettuali, del resto – per scrivere cose come queste:

È vero che, come ha notato Judith Butler, lo stile preconfezionato di quella che è considerata una prosa accettabile rischia di nascondere i presupposti ideologici che ne sono alla base. Butler ha citato la complessa sintassi di Adorno e il suo stile espressivo irto di difficoltà come esempio di una delle modalità possibili per eludere, e perfino sconfiggere, il modo in cui l'ingiustizia e la sofferenza vengono mascherate e il discorso riesce a coprire la complicità con la prevaricazione politica.⁴⁰

Sono esagerazioni grottesche; ma è comprensibile che facciano colpo soprattutto sugli studiosi più giovani e sprovvisti, quelli che nella cultura cercano soprattutto un'opportunità d'intervento, un modo per affermare se stessi. È però un tipo di narcisismo che è avvilente dover cogliere nelle pagine di studiosi maturi.

Quanto invece alla seduzione dell'interpretazione 'profonda' (quella dei dottorandi che gettava nella costernazione Philip Roth, quella che getta nella costernazione il lettore di Agamben), anche in questo caso la vanità personale, la vanità di chi presume di vedere la verità che nessuno aveva saputo vedere, trova un terreno di coltura ideale nell'ambito della ricerca universitaria, cioè nello studio *professionale* della letteratura – non un ente metastorico ma, nelle forme che conosciamo, un'invenzione freschissima, secondo-novecentesca – perché qui la produzione di nuove teorie e il disvelamento di verità insospettate non sono solo

⁴⁰ Said, *Umanesimo e critica democratica*, cit., p. 97.

accettati ma fortemente sollecitati (che altro chiedono la VQR, i concorsi a cattedra per titoli?), e sono anzi vitali perché la macchina funzioni a regime. La frase «Le cose non sono così semplici» è il viatico alla moltiplicazione dei progetti di ricerca, delle riviste, delle cattedre, e questo è tanto più vero in settori come l'antichistica e la medievistica, che lavorano su un repertorio pressoché finito, non incrementabile di oggetti. Perciò, come mi è già capitato di osservare,⁴¹ nella riflessione su come oggi si parla della letteratura non guasterebbe un po' di materialismo, il materialismo triviale dei numeri. Dal momento che l'atto dell'interpretazione non avviene nel vuoto, e nemmeno in una libera, feriale repubblica delle lettere, bensì nelle scuole e nelle università, sicché gli interpreti non sono, come un tempo, gli scrittori e i loro pochi amici ma l'esercito dei laureati in Lettere, varrebbe la pena di domandarsi in che modo questo inedito dato ambientale (le cose non stavano a questo modo in un passato non troppo remoto) ha orientato il dibattito sulla letteratura, anzi l'idea stessa di letteratura: per il bene ma anche – salvo pensare che ogni nuova moda, teoria, applicazione critica vada accolta come positiva per il solo fatto di esistere – per il male.

Ma il tema del nostro seminario non è l'influenza che le dinamiche della 'ricerca' in campo umanistico ha avuto ed ha sul nostro modo di leggere i libri; è l'intersezione tra critica e filologia: e a questa torniamo per concludere.

Mi è sempre parso sorprendente il fatto che anche filologi competenti abbiano dato credito alle cervellotiche teorie letterarie che hanno colonizzato il campo delle *humanities* nel secondo Novecento, o a certe letture calibrate sull'ideologia anziché sui dati di fatto. Non ho mai capito per esempio come sia stato possibile tenere per vera – come un filologo a mio avviso dovrebbe – la banale idea storicista secondo cui l'interprete deve in primo luogo accertare il significato che l'opera letteraria aveva per il suo autore e per il pubblico a cui si rivolgeva⁴² e, insieme, flirtare

⁴¹ C. Giunta, «Sulla ricezione e sull'interpretazione della poesia delle origini», in *Comunicazione e propaganda nei secoli XII e XIII*, a cura di R. Castano, F. Latella e T. Sorrenti, Roma, Viella, 2007, pp. 31-48; e Id., «Le "Lezioni americane" di Calvino 25 anni dopo. Una pietra sopra?», *Belfagor*, LXV 6 (2010), pp. 649-666.

⁴² A questo accertamento del 'primo significato' dell'opera come compito del filologo si riferisce per esempio Spitzer, *Critica stilistica*, cit., pp. 156-157. Ma una più efficace descrizione di tale compito – applicata alle arti figurative ma valida per tutte le arti – si trova in E. Wind, *Arte e anarchia*, Milano, Adelphi, 1997, p. 90: «Il metodo suggerito da queste osservazioni è faticoso. Bisogna recuperare, per le vie tortuose dell'erudizione storica, una grande massa di conoscenze contingenti, prima che un'opera, il cui 'soggetto' è stato dimenticato, possa rifiorire esteticamente. I capolavori non sono sicuri

con la *Wirkungsgeschichte* di Gadamer e con la teoria della ricezione di Jauss, quella che dichiara «illusorio ciò che l'interpretazione filologica tradizionale di un'opera divenuta estranea riteneva di comprendere direttamente o 'esteticamente' superando la distanza temporale – 'attraverso il testo soltanto' – o anche mediatamente o 'storicamente' – risalendo alle sue fonti e al sapere realmente prodotto in quel tempo».⁴³

Ma può darsi che sia una sorpresa fuori luogo. In fondo è comprensibile che discipline pratiche, più di fatica che di pensiero, come la filologia (la «bassa macelleria» di cui ha detto una volta Avalle) abbiano cercato una sanzione ideale nel campo della teoria letteraria. Non è tempo, però, di chiudere questa porta? In un'intervista di qualche anno fa (su YouTube: *Richard Rorty: KQED Interview 2006*, da 17' in poi) hanno domandato a Richard Rorty che cosa pensava dello stato degli studi umanistici negli Stati Uniti. Lui ha risposto che «la teoria letteraria è quasi morta», e che questa era una cosa buona. L'intervistatore gli ha fatto osservare che in realtà quella cosa morta continuava ad essere coltivata in molti dipartimenti universitari, negli Stati Uniti e nel resto del mondo. Rorty allora ha formulato meglio il suo pensiero: «Credo che guardare un testo letterario attraverso una lente teorica produca della critica molto fiacca ... Il fatto di avere strumenti di analisi nuovi, come quelli procurati da Marx, Freud e dal movimento femminista, non garantisce affatto che uno abbia qualcosa di interessante da dire a proposito del libro su cui sta scrivendo». Mentre non mi pare che la teoria letteraria sia morta, né che sia auspicabile che muoia (mi accontento che abbia, come ormai ha quasi ovunque, una posizione marginale nel campo delle *humanities*), quest'ultima osservazione mi pare molto giusta. Le università sono piene di studiosi e di studenti che credono che la lettura di alcuni testi teorici classici, magari alternata alla lettura di testi teorici alla moda che non diventeranno classici, farà di loro dei critici raffinati. Si capisce perché questa idea venga difesa nelle università: nel momento in cui esse promettono ai loro iscritti di farli diventare specialisti in 'critica letteraria', si pone il problema della costituzione di un corpus di conoscenze compendiabile in un *syllabus*. Ma un bravo critico è il contrario di un critico gregario, e il critico che non muove un passo senza prima raccomandarsi ai santoni della *Theory* non è niente di più di un gregario. Mi pare che soprattutto nel campo

nella loro immortalità come credeva Croce. Se un fatto contingente può dare loro la vita, un fatto contingente può anche ridurli in ombre: difatti, ciò che deve essere appreso può essere dimenticato».

⁴³ H.R. Jauss, *Estetica e interpretazione letteraria*, Genova, Marietti, 1990, p. 31.

della letteratura premoderna i seri studi filologici, nel senso amplissimo che è stato quello in cui li hanno intesi Spitzer e Auerbach, siano un utile contravveleno a questo psittacismo e, soprattutto (le osservazioni che ho fatto nelle pagine che precedono miravano a dimostrare questo), alle tante sciocchezze che ci vengono incontro sia dalle pagine dei santoni sia da quelle dei gregari, paludate sotto la veste della profondità o dell'impegno.

ELENA PIERAZZO

Teoria del testo, teoria dell'edizione e tecnologia

Quando Marshall McLuhan dichiarò che «the medium is the message»,¹ il mezzo di comunicazione è il messaggio, egli preconizzava una rivoluzione digitale ben più profonda di quella che stiamo vivendo, con una sparizione completa del libro stampato in favore di una totale virtualizzazione del testo,² ma anche se questo futuro non si è (ancora?) realizzato, certamente le sue parole risuonano oggi come profetiche e vagamente sinistre. Secondo McLuhan un mezzo di comunicazione non è mai neutro: al contrario esso implica presupposti, aspettative e processi cognitivi da parte dell'utente, tali per cui il trasferimento di un messaggio da un medium a un altro sarebbe capace di stravolgerne completamente il significato. Un caso evidente è fornito, per esempio, dalle trasposizioni cinematografiche e/o televisive di romanzi: nel "trasferimento" si perdono aspetti ed episodi che "non funzionano" in video, e si accentuano o acquisiscono altri che invece adattano il contenuto ai presunti gusti del pubblico di tali medium. È ormai risaputo come l'introduzione del *codex* a partire dall'epoca romana abbia influenzato profondamente il modo di leggere i testi, ma anche il modo di scriverli e di concepire la testualità. Lo stesso può essere detto per l'introduzione della stampa e per la cosiddetta seconda rivoluzione della stampa.³

¹ «The medium is the message. This merely to say that the personal and social consequences of any medium – that is of any extension of ourselves – result from the new scale that is introduced into our affairs by each extension of ourselves, or by any new technology» (M. McLuhan, *Understanding Media*, London, Routledge, 1964, p. 7).

² R. Darnton, «The New Age of the Book», *The New York Review of Books*, March 18 (1999), online <http://www.nybooks.com/articles/1999/03/18/the-new-age-of-the-book/>.

³ Gli esempi e gli studi che si potrebbero citare sono troppo numerosi per darne anche solo un'idea sommaria. Bastino per tutti: *Storia della lettura nel mondo occiden-*

Alla luce di quanto detto finora e dell'esperienza quotidiana di ciascuno di noi, dichiarare che il digitale ha modificato sia il sistema di produzione dei testi, sia il sistema di fruizione, sia i testi stessi, può apparire come un luogo comune, la cui ovvietà sembra non necessitare spiegazioni ulteriori. In realtà se da un lato la rivoluzione della testualità digitale è effettivamente sotto gli occhi di tutti, dall'altro tale rivoluzione è più percepita a livello fenomenologico che compresa veramente in tutte le sue sfaccettature e, soprattutto quando si viene alle pratiche filologiche e di critica testuale, essa viene percepita più come un nemico da combattere e da rifiutare in nome della qualità e delle acquisite pratiche secolari del testo stampato che come un'opportunità da cogliere o un argomento da studiare. Sicuramente i gridi di allarme lanciati in questi ultimi anni non sono da sottovalutare,⁴ ma credo che la valutazione della fondatezza dei dubbi e delle preoccupazioni suscitate dal digitale possa beneficiare di uno sguardo più ampio e che consideri anche i benefici che potrebbero derivare dal medium digitale, oltre agli interventi e ai correttivi che potrebbero essere messi in campo per ovviare o risolvere i problemi menzionati. In effetti giova forse riflettere inizialmente su un fatto secondo me incontrovertibile e cioè che il digitale è qui per restare: non è possibile infatti ipotizzare oggi un futuro che veda l'umanità usare meno il digitale nei vari settori della vita, ivi compresi, inevitabilmente, quelli della letteratura, dell'ecdotica e dell'editoria. Per quanto ci si possa sforzare di combattere la tendenza a un uso sempre più pervasivo del digitale in tutte le attività scientifiche legate al testo, tale sforzo non può che risultare sul lungo, ma anche sul medio-breve periodo, velleitario. È altrettanto evidente però che il digitale così come ci viene proposto oggi dal web, dall'informatica e in generale dall'industria non è affatto soddisfacente, per non dire di peggio. A fronte di tali considerazioni, quali sono quindi le possibili azioni per il filologo, per lo studioso del testo e della testualità? In che modo intervenire per evitare che il digitale diventi (o continui a essere) uno strumento di distruzione del testo? Una prima risposta è quella più ovvia della conoscenza e dello sforzo epistemologico: più si conosce un oggetto, uno strumento o un mezzo, più è facile gestirlo e governarlo. Del resto non è un caso se il

tale, a cura di G. Cavallo e R. Chartier, Napoli, Laterza, 1995; M. McLuhan, *The Gutenberg Galaxy. The making of the typographic man*, Toronto-Buffalo-London, University of Toronto Press, 2011 (1^a ed. 1962); G. Ragone, *L'editoria in Italia. Storia e scenari per il XXI secolo*, Napoli, Liguori, 2005.

⁴ Si veda, per esempio, l'acuta critica di P. Italia, «Il lettore Google», *Prassi Ecdotiche della Modernità Letteraria*, 1 (2016), pp. 13-26.

libro stampato è diventato un mezzo e un metodo così raffinato e flessibile per la produzione e la diffusione del sapere: fin dai primi anni della nuova industria della stampa filologi e studiosi hanno lavorato accanto agli stampatori e agli editori, avendo quindi la possibilità di influenzare e guidare l'evoluzione del libro moderno. E se i filologi di oggi si interessassero di più al digitale?

1. Teorie del testo digitale, o della burocratizzazione

La testualità digitale è essenzialmente (ma non esclusivamente) dominata dall'ipertestualità. L'ipertesto ha avuto il suo momento di gloria accademico negli anni '70-'90, con studi famosi di Ted Nelson e George Landow.⁵ Una pietra miliare nello studio dell'ipertestualità è certamente rappresentata anche dal volume di Espen Aarseth, *Cybertext*,⁶ il quale non solo descrive il fenomeno del collegamento ipertestuale, ma esamina anche in che modo il testo (che egli definisce 'ergodico', vale a dire un testo che implica un laborioso percorso), viene realizzato in termini narrativi e nelle pratiche di lettura; ritornerò sul testo di Aarseth più in là, parlando delle caratteristiche delle edizioni scientifiche digitali.

Curiosamente però, dal momento in cui l'ipertesto è stato implementato in modo semplice ed efficace dal web grazie al linguaggio HTML ("HyperText Markup Language") a partire dal 1992, gli studi critici e teorici sull'argomento si sono diradati e hanno perso di vigore, quasi a significare che una volta risolto il problema dell'ipertestualità da un punto di vista tecnico, non c'erano più ragioni o quasi per interessarsi al mutare della testualità. È stato più volte sottolineato come l'ipertestualità in realtà non sia nata con il computer: al contrario, essa ha caratterizzato da sempre la scrittura e l'uso di opere di riferimento come dizionari ed enciclopedie, per non parlare delle note a piè di pagina, veri e propri riferimenti ipertestuali *ante litteram*. Questo fatto non può però nascondere le peculiarità dell'ipertestualità digitale rispetto a quella analogica, sia da un punto di vista quantitativo, sia qualitativo, fattori che hanno, di fatto, trasformato il nostro modo di leggere su schermo, per non parlare delle attese del lettore e dei modi di produzione dei testi.

⁵ T. Nelson, «Hypertext», comunicazione presentata alla *World Documentation Federation Conference*, 1965; Id. *Literary machines: the report on, and of, project Xanadu*, Sausalito, Mindful Press, 1983; G. Landow, *Hypertext: The Convergence of Contemporary Critical Theory and Technology*, Baltimore, Johns Hopkins University Press, 1992.

⁶ E. Aarseth, *Cybertext. Perspectives on Ergodic Literature*, Baltimore-London, John Hopkins University Press, 1997.

L'evidente mancanza di interesse del mondo accademico umanistico per l'ipertesto riflette, mi pare, da un lato lo scarso valore artistico raggiunto dalla letteratura ipertestuale, dall'altro un disinteresse per il fenomeno digitale che rischia però di costare caro non solo ai filologi, ma anche alla società nel suo complesso, come dimostrato dalla mancanza di strumenti critici per valutare i testi digitali del cittadino medio.

In un recente volume,⁷ Matthew Kirschenbaum esplora l'impatto sulla scrittura e la testualità di uno strumento ormai diventato talmente pervasivo da sembrare naturale, vale a dire il programma di videoscrittura. Secondo lo studioso, la convinzione che il passaggio dalla macchina da scrivere allo schermo sia stato solo un passaggio di convenienza e che lo strumento sia cognitivamente e testualmente neutro è per lo meno ingenua, ma ciononostante abbastanza diffusa, a giudicare, ancora una volta, dallo scarso interesse critico che questo passaggio ha suscitato. Egli infatti si chiede come mai un cambiamento così radicale nei sistemi di produzione del testo sia passato quasi inosservato. I cambiamenti su cui Kirschenbaum si sofferma riguardano, *in primis*, le modalità della scrittura, ma anche le modalità di pubblicazione e l'immaginario dello scrittore e del lettore. Forse il fenomeno più evidente del cambiamento operato dal *word processor* è la migrazione della correzione all'interno della scrittura, vale a dire l'editorializzazione della scrittura stessa. La macchina da scrivere implicava un processo di produzione testuale che separava quasi completamente la scrittura (a macchina) dalla correzione (a mano sul dattiloscritto); la videoscrittura appiattisce i due piani e "inghiotte", per così dire, la correzione all'interno del testo, il quale non ha più bisogno di essere materialmente separato in versioni, ma può costantemente esistere nel suo unico e ultimo formato (a meno che non sia lo scrittore a creare manualmente delle copie contenenti versioni diverse e successive). Fenomeni creativi su cui si sono soffermate la filologia d'autore e la *critique génétique*, quali la *sofort korektur* (la correzione *currenti calamo*) e le campagne di correzione, sono quasi già del tutto scomparsi, o per lo meno destinati a scomparire, se non come fenomeno della scrittura, almeno come fenomeni *studiabili* della scrittura. L'avvicinamento, se non addirittura la coincidenza, di scrittura e correzione è testimoniato anche dal lessico, tanto che i programmi di videoscrittura si chiamano anche "editori di testi". Sempre sul piano lessicale non si può mancare di notare come gli editori di testo producano documenti

⁷ M. Kirschenbaum, *Track Changes: A literary history of word processing*, Cambridge (MA), Harvard University Press, 2015.

e non testi,⁸ vale a dire oggetti pronti per essere consultati, scambiati e archiviati, ma soprattutto stampati (o stampabili) in un foglio (virtuale) in formato A4, che ormai è diventato il modello ideale standard per qualsiasi testo. L'uso estensivo dei programmi di videoscrittura ha portato a quella che io chiamerei la burocratizzazione del processo di scrittura,⁹ un fenomeno che non può fare a meno di avere conseguenze anche sul processo creativo. Questo fenomeno prende origine dall'adozione di programmi che sono stati creati e sviluppati avendo in mente il lavoro d'ufficio della segretaria (al genere femminile), le sue necessità di creare documenti pubblicabili e i suoi ritmi, e non certamente la scrittura creativa. Scrive Larry Tesler, progettatore dell'interfaccia Gipsy, antesignano di Microsoft Word: «Il mio modello per questo [software] era una donna sulla cinquantina che aveva lavorato nell'editoria per tutta la sua vita e utilizzava ancora una macchina da scrivere».¹⁰ La burocratizzazione del testo passa anche dalla sua de-codificazione, vale a dire la produzione di documenti in fogli volanti, concepiti al di fuori del *codex* e dalla durata effimera, anche quando questi siano stampati.

Il fatto che programmi e formati di uso comune, e in particolare pensati avendo in mente il lavoro d'ufficio, siano poi adottati in altri contesti, in particolare accademici è, in realtà, alla base di molti dei limiti e dei problemi del digitale di oggi; questo fenomeno investe non solo la scrittura, come abbiamo visto, ma anche la lettura, oltre che la conversione del libro da *codex* a *e-book*. Tali modelli, elaborati in ambito informatico senza alcun apporto da parte degli umanisti, si adattano in modo imperfetto e goffo all'uso in situazioni non previste dagli sviluppatori, ma fin troppo comuni nell'ambiente letterario e accademica. Un esempio tipico è il PDF, un formato che propone documenti stampabili che conservano la paginazione e la dimensione finale attraverso le piattaforme e i programmi, ormai usato quasi universalmente in tutti gli ambiti di produzione testuale come formato di interscambio, oltre

⁸ Tale è la terminologia impiegata dai più comuni programmi di videoscrittura. Kirschenbaum cita a questo proposito l'"arcano platonismo" percepito da Edward Mendelson nella scelta di Microsoft Word di chiamare i suoi prodotti "documenti" invece di "testi" (Kirschenbaum, *Track Changes*, p. 236).

⁹ È emblematico in questo contesto il fatto che il programma di videoscrittura più utilizzato (Microsoft Word) venga distribuito all'interno di una suite di programmi chiamata *Office*.

¹⁰ «My model for this was a lady in her late fifties who had been in publishing all her life and still used a Royal typewriter» (traduzione mia): Kirschenbaum, *Track Changes*, p. 141.

che per la stampa. Si tratta sicuramente di un formato molto utile e che fa bene ciò per cui è stato pensato, vale a dire la stampa su schermo e su carta, ma quando questo è usato, come molto spesso è il caso, per la lettura a video, esso mostra tutti i suoi limiti di ergonomia. Il caso lampante è quello delle note a piè di pagina o, ancora di più, di quelle di chiusura. Infatti, quando leggiamo un testo a video contenente delle note di chiusura, ogni volta che troviamo un rimando a una nota, siamo obbligati a un tedioso lavoro di tastiera e/o di mouse per trovare la nota in questione e un ancora più noioso lavoro per tornare al punto di partenza; è evidente che il numero di lettori che si daranno la briga di leggere le note diminuirà al procedere della lettura e al moltiplicarsi delle stesse. Tale problema sussiste anche per i rimandi bibliografici (soprattutto quelli dal formato “Cognome, Anno”), per le note in basso alla pagina e, ancora di più per l'apparato critico: qualora la pagina di un'edizione critica sia virtualizzata sullo schermo, data la forma rettangolare di formato “paesaggio” dello schermo del computer che mal si adatta al formato “ritratto” della pagina stampabile,¹¹ per poter leggere testo e note, testo e apparato a una dimensione sufficiente per non risultare faticosa per lo sguardo,¹² bisogna procedere a laboriosi e ripetuti scorrimenti dello schermo, operazione che è comprovata affaticare lo sguardo oltre che a ridurre il tempo dedicato alla lettura. Non giova che i PDF possano essere dotati di rimandi ipertestuali da e per le note, bibliografia e apparato: questi non vengono in pratica mai predisposti dai produttori di testi poiché dispendiosi in termini di tempo oltre che quasi del tutto invisibili a un'ispezione superficiale.¹³ Poiché i testi accademici tendono a virtualizzarsi sempre di più (un passaggio ormai completamente compiuto dalle discipline scientifiche), credo che possiamo dichiarare ufficialmente le note e l'apparato una specie in via d'estinzione. La storia del libro a stampa ci mostra simili evoluzioni: nel passaggio dal Quindicesimo al Sedicesimo secolo le caratteristiche più dispendiose e specializzate (colonne, miniature, legature, glosse)

¹¹ La terminologia deriva, ancora una volta, dai più comuni programmi di video-scrittura: il formato “paesaggio” è un rettangolo il cui lato lungo è disposto sul piano orizzontale, mentre il formato “ritratto” ha il lato lungo sul piano verticale.

¹² Fenomeno aggravato dal fatto che note e apparato sono normalmente (virtualmente) stampate in corpo minore.

¹³ La visibilità dei collegamenti ipertestuali dipende, ovviamente, dalle scelte editoriali, ma spesso si tende a privilegiare l'estetica alla funzionalità, evitando quindi di renderli troppo visualmente intrusivi, con conseguenze sull'usabilità di tali collegamenti che si manifestano spesso solo passando il mouse sopra a un segmento di testo.

tendono a sparire dalla pagina stampata sotto il peso della razionalizzazione dei processi produttivi. L'apparato critico è in realtà una specie in via d'estinzione anche sulla carta stampata e non da oggi: le difficoltà e i costi d'impaginazione hanno fatto migrare in molti casi l'apparato dal piè di pagina alla fine del volume, quando questo non sia stato addirittura relegato in rivista. Il digitale potrebbe fornire una soluzione al problema, ma i formati più comunemente usati (PDF e ePub/Mobi, per esempio) lo stanno invece aggravando.

2. Teorie dell'edizione digitale

Le conseguenze del cambio di medium sul testo e la testualità meriterebbero un maggiore approfondimento, ma giova forse ora concentrare l'attenzione sulle conseguenze che questo comporta per l'edizione scientifica e sulle pratiche filologiche, da studiare sia per se stesse che come un esempio dell'impatto trasformativo del digitale. Il digitale infatti ha profonde conseguenze sul modo di produrre le edizioni, sul loro modo di fruizione e sulle tipologie di edizione che vengono prodotte.

Dal punto di vista della produzione, il modello dominante è quello che potremmo definire il modello "sorgente e prodotto" o meglio, per usare un anglicismo che in questo caso sembra inevitabile, "sorgente e output".¹⁴ In questo tipo di modello, il testo e le annotazioni di vario tipo (documentarie, filologiche, letterarie, storiche ecc.) vengono archiviati in uno o più file, detto il sorgente (al maschile), che funziona da base di conoscenza; normalmente questa archiviazione segue un formato e delle regole standardizzate, le più famose delle quali sono quelle prodotte dal Consorzio TEI ("Text Encoding Initiative")¹⁵ che rappresenta lo standard di fatto nel campo delle edizioni digitali, oltre che un importante punto di riferimento intellettuale. A questo sorgente si applicano dei programmi informatici (degli *script*, per usare un termine tecnico) che elaborano le informazioni contenute nella base di conoscenza e producono diversi prodotti digitali (o output): la versione web, il testo stampabile, l'*e-book*, gli indici, ecc.; per la versione web è inoltre comune associarvi ulteriori script capaci di visualizzare in modo piacevole il testo nonché di fornire strumenti interattivi per mostrare o nascondere porzioni di testo (come

¹⁴ Questo modo di preparare e concepire il testo dell'edizione digitali è stato anche definito «single source publishing» (http://www.unicaen.fr/recherche/mrsh/document_numerique/projets/metopes).

¹⁵ TEI P5: *Guidelines for Electronic Text Encoding and Interchange*, a cura del TEI Consortium, <http://www.tei-c.org/Guidelines/P5>.

note e apparato, per esempio), ingrandire le immagini digitali, e così via. Grazie a questo metodo è possibile quindi produrre diverse visualizzazioni a partire da una base di conoscenza, ma tali diverse visualizzazioni non si limitano a preferenze di tipo estetico: è possibile infatti produrre edizioni diplomatiche e interpretative, edizioni critiche e edizioni dei testimoni, la descrizione codicologica e la ricostruzione dello stemma, sempre a partire dal medesimo sorgente; l'editore non ha teoricamente alcun limite rispetto alle informazioni che può incamerare nel sorgente, a parte i limiti di leggibilità dello stesso e del tempo a disposizione per la sua creazione.¹⁶ Questa potenzialità di accumulare informazioni in modo organizzato e in particolare la possibilità di registrare le lezioni testuali secondo diverse *faciae* grafiche-linguistiche, è alla base di ciò che ho definito come la paradigmaticità dell'edizione, vale a dire il fatto che la sua testualità non sia solamente registrabile sull'asse sintagmatico, ma anche su quello paradigmatico, quello della variazione;¹⁷ tale variazione può essere di tipo linguistico (il testo è trascritto in modo diplomatico e normalizzato allo stesso tempo), di tipo redazionale (imputabile o no all'autore), o di qualsiasi altro tipo considerato rilevante dall'editore. I diversi output digitali saranno poi organizzati e predisposti dall'editore secondo le necessità critiche del testo, per cui alcune edizioni proporranno un testo critico,¹⁸ altre proporranno trascrizioni più o meno normalizzate di documenti,¹⁹ altre ancora presenteranno indici lessicali e dei nomi,²⁰ altre presenteranno analisi codicologiche accurate;²¹ la maggior parte proporrà una combinazione di tutte queste possibilità. È evidente quindi che il lavoro editoriale non si limita solo alla base di conoscenza, alla cosiddetta codifica, ma si estende anche alla produzione (o per lo meno alla progettazione) dei programmi e degli strumenti di visualizzazione e di valorizzazione dell'edizione.

¹⁶ E. Pierazzo, «A rationale of digital documentary editions», *Literary and Linguistic Computing*, 26/4 (2011), pp. 463-477.

¹⁷ E. Pierazzo, *Digital Scholarly Editing: Theories, Models and Methods*, Aldershot, Ashgate-Routledge, 2015, pp. 25-29.

¹⁸ È il caso, per esempio, dell'edizione di *Piers Plowman* (<http://piers.chass.ncsu.edu>) e l'edizione delle Confessioni di San Patrizio (<https://www.confessio.ie>).

¹⁹ Si vedano, per esempio, le edizioni dei manoscritti di Jane Austen (<http://www.janeausten.ac.uk>) e quella dei documenti legali scozzesi (<https://www.modelsofauthority.ac.uk>).

²⁰ Si vedano le edizioni dei documenti anglosassoni (<http://www.langscape.org.uk>) e l'edizione delle lettere di Van Gogh (<http://vangoghletters.org>).

²¹ Si vedano ancora l'edizione dei manoscritti di Jane Austen menzionata precedentemente e l'edizione del Faust di Goethe (faustedition.net).

Questo metodo ha anche il non triviale vantaggio di essere sostenibile sul lungo periodo. Il formalismo adottato dalla maggior parte delle edizioni digitali, vale a dire quello raccomandato dal Consorzio TEI, è basato sul metalinguaggio XML, una tecnologia che ha ormai più di vent'anni (un tempo molto lungo, in termini informatici) e che ha quindi resistito alla prova del tempo: non a caso XML è stato definito la «carta non acida dell'epoca digitale»,²² una fama quanto mai meritata visto che le edizioni prodotte negli anni Novanta con questo metodo sono per lo più ancora perfettamente funzionanti in linea.²³

Queste edizioni sono quasi per definizione delle edizioni collaborative: le competenze richieste per la loro produzione eccedono normalmente quella del singolo studioso (come dice Peter Shillingsburg: «It takes a village», ci vuole un villaggio),²⁴ anche se è possibile trovare edizioni prodotte da uno studioso solamente.²⁵ Tale considerazione non può sorprendere: nemmeno le edizioni cartacee vengono prodotte da solo editore critico. Direttori di collana, redattori, revisori, collaboratori di vario tipo, per non parlare della stampa materiale delle copie, della loro distribuzione e vendita: sono decine se non centinaia le mani necessarie a produrre un'edizione su carta prima che questa possa raggiungere le mani del suo lettore, e se certamente la maggior parte degli editori scientifici può decidere di ignorare almeno una parte di questi passaggi, essi non solo esistono, ma influenzano profondamente il prodotto finito in modi che sfuggono al potere decisionale del filologo. Le edizioni digitali d'altro canto prendono l'intera catena di produzione e la mettono potenzialmente nelle mani dell'editore, eliminando molti di quei passaggi nonché le storture introdotte dalla stampa (e ovviamente introducendone alcune di proprie).²⁶ La questione è, certamente, se

²² «Acid-free paper of the digital age»: K.M. Price, «Electronic scholarly editions», in *A Companion to Digital Literary Studies*, a cura di R. Siemens e S. Schreibman, pp. 434-450, Blackwell, Oxford, 2008, p. 442.

²³ È il caso dell'edizione di *Piers Plowman* menzionata prima e del *Whitman Archive* (<http://whitmanarchive.org>), per esempio.

²⁴ P.L. Shillingsburg, *From Gutenberg to Google*, Cambridge, Cambridge University Press, 2006, p. 94.

²⁵ Si veda, per esempio, l'edizione dello *Stufaiuolo* di Anton Francesco Doni, pubblicata su rivista online ma per la quale ho prodotto ogni componente: E. Pierazzo, «Lo *Stufaiuolo* by Anton Francesco Doni. A scholarly edition», *Scholarly Editing*, 36 (2015), online <http://scholarlyediting.org/2015/editions/intro.stufaiuolo.html>.

²⁶ K. Sutherland e E. Pierazzo, «The author's hand: from page to screen», in *Collaborative Research in the Digital Humanities*, a cura di M. Deegan e W. McCarty, Aldershot, Ashgate, 2012, pp. 191-212.

l'editore digitale sia in grado o abbia voglia e tempo di diventare responsabile unico per la pubblicazione della sua edizione; ecco che quindi l'edizione digitale diventa collaborativa e sociale. Quest'ultimo termine è usato qui nel senso dei media sociali e fa riferimento in particolare al modello editoriale bastato su questi ultimi proposto da Ray Siemens e i suoi collaboratori per l'edizione del cosiddetto *Devonshire Manuscript*.²⁷ Secondo gli studiosi l'etichetta "social" che loro attribuiscono al loro modo di lavorare rappresenta il riconoscimento dell'intrinseca natura del lavoro editoriale in epoca digitale, dove la conoscenza e l'interpretazione dei dati documentari sono quasi completamente prodotti da una comunità che usa tecnologie sociali.²⁸ L'edizione del *Devonshire Manuscript* è quindi disponibile su piattaforma *Wikibooks*²⁹ ed è (relativamente) aperta al contributo dei lettori anche al di là del gruppo editoriale inizialmente raccolto intorno al progetto.³⁰ L'iniziativa di Siemens ha raccolto perplessità e suscitato critiche feroci da parte dei filologi (digitali e non), preoccupati per un'evoluzione del ruolo dell'editore e della funzione dell'edizione scientifica che vanifica secoli (se non millenni) di teorie e pratiche ecdotiche: se il testo risultato dal lavoro critico-editoriale non è più l'espressione autorevole di uno o più studiosi che assumono la responsabilità intellettuale del lavoro, ma diventa (anche) il prodotto di correzioni e contributi dei lettori, potenzialmente anonimi nonché mancanti delle necessarie competenze per svolgere l'attività filologica, che cosa significa il termine "edizione"? Quale futuro tale pratica prepara per il lavoro dei filologi? Può quest'ultimo essere sostituito dai lettori di *Wikibooks*? Il concetto stesso di edizione sociale è destabilizzante, come del resto riconosciuto da Siemens *et al.*, e forse va visto più in chiave provocatoria che come un autentico tentativo di rivoluzionare la disciplina, ma anche se di provocazione si

²⁷ R. Siemens *et al.*, *A Social Edition of the Devonshire MS (BL Add 17,492)*, online http://en.wikibooks.org/wiki/The_Devonshire_Manuscript.

²⁸ «In a 'social' edition, textual interpretation and interrelation are almost wholly created and managed by a community of users participating in collective and collaborative knowledge building using social technologies»: R. Siemens *et al.*, «Toward modeling the "social" edition: An approach to understanding the electronic scholarly edition in the context of new and emerging social media», *Literary and Linguistic Computing*, 27/4 (2012), pp. 445–461: p. 453.

²⁹ *Wikibooks* è un progetto del gruppo *Wikimedia* che produce, tra l'altro *Wikipedia*: <https://www.wikibooks.org>.

³⁰ Inizialmente il testo era completamente aperto alle modifiche da parte dei lettori, ma dopo aver subito alcuni tentativi di vandalismo, il gruppo editoriale ha deciso di introdurre una procedura di approvazione per ogni nuova modifica.

trattasse, non si può negare che essa abbia sortito l'effetto di suscitare un dibattito a lungo atteso nell'ambiente critico-testuale ma che forse potrebbe essere ancora più approfondito. Il concetto di edizione sociale è ripreso e rielaborato in modo più realistico (e forse accettabile) da Paolo Chiesa che nel suo volume del 2016 parla di «edizioni sostenibili», vale a dire edizioni “partecipate” dove diversi agenti collaborano, in alcuni casi in modo inconsapevole, alla loro produzione.³¹ Lo studioso ipotizza che il lavoro del filologo, che trascrive e seleziona lezioni e testimoni, possa appoggiarsi al lavoro delle biblioteche, che mettono in linea i facsimili, e che in seguito i critici letterari possano costruire il proprio lavoro esegetico sulla base delle immagini prodotte dalle biblioteche e del testo critico approntato dal filologo. Egli ipotizza quindi l'elaborazione di piattaforme informatiche capaci di raccogliere automaticamente le immagini dai siti delle biblioteche e capaci di fornire strumenti di annotazioni per favorire il lavoro esegetico che potrebbe arrivare in tempi assai diversi rispetto all'allestimento del testo critico. L'edizione quindi si definisce sostenibile in quanto diventa il risultato di sforzi indipendenti e distribuiti nel tempo, nello spazio e nelle istituzioni. Il sogno di Chiesa è già in parte realizzato grazie al cosiddetto protocollo IIIF (“International Image Interoperability Framework”), che consente alle biblioteche e agli archivi di “offrire”, per così dire, le loro immagini su internet e permettendo quindi ai progetti interessati di raccoglierle e riutilizzarle all'interno dei loro sistemi.³² Questo protocollo di fatto realizza la prima parte dell'ideale proposto da Chiesa, vale a dire che consente al filologo di lavorare sulle immagini remote e di incorporarle all'interno della propria edizione senza doversi preoccupare di digitalizzare le fonti e di mantenere le immagini sui propri server. Per la seconda parte, invece, pare che dovremo aspettare ancora: gli esperimenti fin qui messi in campo per invitare e favorire il lavoro esegetico non hanno avuto gli effetti desiderati.³³

³¹ P. Chiesa, *Venticinque lezioni di filologia mediolatina*, Firenze, SISMEL-Edizioni del Galluzzo, 2016, pp. 226-227.

³² Si veda il sito del consorzio responsabile: <http://iiif.io>. Il protocollo è usato con successo, per esempio, dal catalogo virtuale delle biblioteche svizzere *E-Codices* (<http://www.e-codices.unifr.ch>).

³³ Si veda l'esperimento “social” che è stato messo in atto a partire dall'edizione del *Devonshire Manuscript* menzionata prima: l'intera edizione è stata infatti riversata su una piattaforma di annotazione e lasciata a disposizione degli internauti (<http://dms.itercommunity.org>): nonostante la pubblicità che ha circondato questa iniziativa, dopo due anni, i commenti sono ancora assenti.

Un altro metodo di produzione delle edizioni digitali che ha suscitato molte critiche è quello cosiddetto cladistico/filogenetico, vale a dire la possibilità di produrre lo *stemma codicum* automaticamente, utilizzando da un lato un sistema di collazione automatica e dall'altra analizzando le varianti così ottenute tramite un algoritmo sviluppato per lo studio delle mutazioni genetiche del DNA. Tale metodo è stato impiegato per la prima volta da Peter Robinson per studiare la folta tradizione dei *Canterbury Tales* ed è stato recentemente impiegato anche per lo studio della tradizione del *De monarchia* dantesco.³⁴ I risultati di tali esperimenti sono stati particolarmente incoraggianti, nel senso che in entrambi i casi (ma anche negli altri casi in cui il sistema è stato usato) gli stemmi prodotti dal computer sono incredibilmente prossimi a quelli prodotti manualmente dai filologi e qualora siano emerse delle discrepanze, le ipotesi avanzate dal computer sono risultate tutt'altro che implausibili. Le critiche avanzate dalla comunità scientifica in questo caso sono di metodo: quando si sa in anticipo quali sono le famiglie di codici, come essere sicuri che tale conoscenza non abbia inconsapevolmente guidato il lavoro degli informatici? E nel caso in cui lo stemma non sia conosciuto, come valutare se lo stemma prodotto sia effettivamente corretto?³⁵ Per ovviare al primo problema il lavoro sulla *Monarchia* è stato eseguito in modo cieco, vale a dire che gli informatici che hanno elaborato i dati non conoscevano né il latino, né il titolo dell'opera, né il nome dell'autore del testo loro affidato, ma anche tale approccio metodologico non è riuscito a fugare completamente i dubbi né a rassicurare gli studiosi, il che è probabilmente da imputare alla diffidenza che si prova per un processo di cui non si comprendano a fondo i dettagli e i limiti;³⁶ inoltre, quand'anche si arrivasse a comprendere gli assunti degli algoritmi impiegati, questo ancora non spiegherebbe perché le varianti e gli errori di trasmissione si comportino in modo analogo alle mutazioni genetiche del DNA: esiste una correlazione oppure si tratta solo di una coincidenza, come quella che vede la diminuzione del numero dei

³⁴ H.F. Windram, P. Shaw, P.M. Robinson, e C.J. Howe, «Dante's *Monarchia* as a test case for the use of phylogenetic methods in stemmatic analysis», *Literary and Linguistic Computing*, 23/4 (2008), pp. 443-463.

³⁵ C.J. Howe, R. Connolly, e H.F. Windram, «Responding to criticisms of phylogenetic methods in stemmatology», *Studies in English Literature 1500-1900*, 52/1 (2012), pp. 51-67.

³⁶ Questo tipo di difficoltà è discusso da D. Sculley e B.M. Pasanek, «Meaning and mining: the impact of implicit assumptions in data mining for the humanities», *Literary and Linguistic Computing*, 23/4 (2008), pp. 409-424.

pirati avere lo stesso comportamento dell'aumento del riscaldamento globale?³⁷ Una domanda cui nessuno è stato ancora in grado di dare una risposta.

Da questa pur breve panoramica su alcuni dei prodotti più significativi della filologia digitale è evidente come le edizioni scientifiche digitali trascendano i modelli tradizionali da molti punti di vista, e in particolare che i metodi di produzioni basati sul modello "sorgente e output" stiano creando nuovi modelli editoriali, molti dei quali sono ancora per così dire, fluidi e in cerca di un nome e di una sistemazione teorica. Un primo tentativo in questa direzione è stato fatto da Edward Vanhoutte che, di fronte a edizioni complesse, capaci di fornire un testo critico ma anche i testi di ciascun testimone, ognuno dei quali potenzialmente visualizzabile sia in forma diplomatica che in versione normalizzata, con un apparato costruito sul momento sulla base dei testimoni selezionati dall'utente, usa il termine di edizione 'ergodica', un termine che egli prende dalla teoria del *cybertext* di Espen Aarseth e che sottolinea la necessità da parte del lettore di trovare la propria strada, il proprio percorso nel labirinto di possibilità offerte dall'edizione.³⁸ Per quanto riguarda le edizioni che non presentano un testo critico, ho proposto il nome di *digital documentary editions*;³⁹ tale appellazione da un lato mette al centro il documento, dall'altra si concentra sul metodo di produzione e le componenti di tale prodotto scientifico; questa categoria insiste inoltre sul bisogno di esplicitare gli obiettivi di ricerca che nel digitale possono trascendere la sola restituzione testuale, per abbracciare scopi più ambizioni e complessi.

Il digitale è qui per restare, con tutti i problemi e le sfide che la conversione (o ri-mediazione come si suole dire oggi) del nostro patrimonio culturale comporta. Trent'anni di ricerca nel settore delle edizioni digitali hanno prodotto alcuni risultati certamente positivi, altri provocatori, altri ancora fallimentari, ma certamente molta strada rimane da fare sia da un punto di vista tecnologico sia, e soprattutto, da un punto

³⁷ Si veda per esempio l'articolo di E. Andersen, «True Fact: The lack of pirates is causing global warming», *Forbes*, 23 (marzo 2012), online <https://www.forbes.com/sites/erikaandersen/2012/03/23/true-fact-the-lack-of-pirates-is-causing-global-warming>.

³⁸ E. Vanhoutte, «Defining electronic editions: A historical and functional perspective», in *Text and Genre in Reconstruction. Effects of Digitalization on Ideas, Behaviours, Products and Institutions*, a cura di W. McCarty, Cambridge, Open Book Publisher, 2010, pp. 119-144.

³⁹ E. Pierazzo, «A rationale of digital documentary editions», *Literary and Linguistic Computing*, 26/4 (2011), pp. 463-477.

di vista teorico: i due aspetti non possono e non devono procedere separatamente, pena l'elaborazione di soluzioni tecnologiche che non rispondono ai bisogni della ricerca ecdotica e del suo pubblico. Certamente il mondo informatico e alcuni degli aspetti della ricerca digitale hanno prodotto un senso di disorientamento nella comunità filologica, un fatto ben presente nella riflessione teorica della nascente filologia digitale, come riconosciuto da uno dei suoi padri, Michael Sperberg-McQueen: «Gli editori possono giustamente sentire che le edizioni elettroniche li hanno trasportati da un ambiente stabile con problemi difficili ma ben conosciuti in un fiume dal flusso eracliteo, in cui tutto cambia da un momento all'altro, senza essere capaci di fare affidamento su dei principi che un tempo erano stabili guide del pensiero editoriale». ⁴⁰ Se un tale disorientamento è forse inevitabile, la sua risposta non può essere la rinuncia o il rifiuto del nuovo mondo, ma, ed è questa una mia forte convinzione, un rinnovato interesse conoscitivo ed epistemologico diretto sia nei confronti del medium che del messaggio che viene veicolato da tale medium.

MICHELANGELO ZACCARELLO

*La letteratura italiana nel contesto della svolta digitale:
serve più "teoria dell'edizione"?*

Con poche lodevoli eccezioni (in gran parte riferibili a Bologna, dai lavori di Dino Buzzetti alla stessa rivista *Ecdotica*), si ha l'impressione che l'Italia patisca un generale ritardo nella più ampia riflessione teorica sul rapporto fra informatica e discipline umanistiche e, in particolare, sul contesto digitale della moderna fruizione letteraria. Com'è noto, il nostro Paese è stato fra i primi a intraprendere importanti iniziative in tale direzione, ed è oggi all'avanguardia nelle *digital humanities*. Il

⁴⁰ «Editors may justly feel that electronic editions have translated them from a stable environment with difficult but well-known problems into a river of Heraclitean flux, in which everything is changing from moment to moment, and the editor and edition are expected to adapt actively to those changes from moment to moment, without being able to rely on many of the principles which used to be stable guides to editorial thinking» (traduzione mia): C.M. Sperberg-McQueen, «How to teach your edition how to swim», *Literary and Linguistic Computing*, 24/1 (2009), pp. 27-52: 30.

30 aprile 1986 a Pisa veniva attivato il primo nodo internet sul territorio nazionale, quarto in Europa; poco più di un anno dopo, il dominio *.it* sarebbe diventato uno dei primi *Top Level Domain* (TLD) nazionali registrati al mondo, insieme a Canada, Danimarca e Svizzera e subito dopo i “pionieri” Stati Uniti, Israele e Regno Unito (www.sociale.it/2015/04/30/domini-web-storia-ed-evoluzione). Eppure, fra le grandi conquiste della *computer science* e il metodo filologico non si è sviluppato l'intenso dialogo che caratterizza il contesto di lingua inglese, e la riflessione teorica che deriva da una larga condivisione di strumenti e obiettivi. Già negli anni del primo avvento commerciale di Internet, studiosi come Jerome J. McGann e Peter Robinson costruivano le prime grandi edizioni-archivio elettroniche, rispettivamente il *Rossetti Archive* dell'Università della Virginia e il *Canterbury Tales Project* promosso dall'Università di Cambridge.

A inizio anni Novanta, in un dibattito teorico profondamente influenzato dalla *New Philology* (è del 1990 il numero monografico della rivista *Speculum* dedicato al tema), l'accento cadeva sulla pluralità dei testi e sull'importanza della fedele rappresentazione della realtà documentaria. Il grande filologo dei testi a stampa canadese Randall McLeod aveva da poco messo in evidenza la necessità di spogliare i testi dalle sovrastrutture editoriali e interpretative (*un-editing texts*), tornando alla “verità” dell'edizione facsimile (McLeod 1982). Nel 1987, Donald Reiman (Reiman 1987) pubblicava un saggio che valorizzava la pluralità delle “versioni” d'autore e, da questo punto di vista, era destinato a influire profondamente sulle applicazioni della filologia elettronica: sostenendo l'esigenza della fedele rappresentazione di *multiple texts*, corrispondenti ad altrettanti documenti nella loro storica materialità, Reiman intendeva colpire il paradigma “intenzionalista” della filologia americana, concentrato sulla ricerca della volontà dell'autore anche quando documentata in modo indiretto.

Un simile rigetto del protocollo del *copy-text editing*, generalmente identificato con la triade Greg-Bowers-Tanselle, muoveva dalle ben note teorie semiologiche che del testo privilegiavano gli aspetti interattivi e dialettici (il testo come «discorso» o «archivio», ad esempio in Michel Foucault), ma anche da una più approfondita ricognizione delle dinamiche sociali e materiali che influivano sul testo d'autore (McGann 1983). In tempi più recenti, è sembrato opportuno limitare il relativismo in base al quale il significato di un'opera sarebbe sottoposto ad ampie escursioni al mutare delle sue coordinate di circolazioni (diverse edizioni, diverse epoche, diversi lettori), a vantaggio di una visione “nego-

ziale” della scrittura letteraria, una sorta di convenzione che le varie parti sottoscrivono all’atto della prima pubblicazione dell’opera, da leggere nelle coordinate storiche e materiali in cui essa ci è tramandata: con un brillante adattamento della terminologia linguistica, Shillingsburg 2005 ha potuto sostenere che «la teoria degli atti di scrittura, rappresentando i materiali che costituiscono l’opera letteraria come serie di fatti storici collegati, ciascuno dei quali registrato in manoscritti, bozze, libri, correzioni, ristampe e traduzioni, fornisce una cornice teorica per lo studio di opere letterarie in cui sono rilevanti la genesi, la produzione e la ricezione dell’opera» (p. 70).

Ben presto, tali diverse esigenze teoriche e metodologiche hanno potuto trovare piena espressione nella natura provvisoria, collaborativa e multimediale del testo digitale; la pluralità e mobilità di quest’ultimo dava diretta applicazione tanto ai presupposti metodologici quanto alle nuove modalità di fruizione del testo letterario. Dalla creazione dei primi archivi digitali muove la consapevolezza che è proprio nella variabilità e *fluidità* del testo che risiede il valore informativo del testo letterario, e da una comprensione delle modalità di “revisione” del testo muove la prassi interpretativa più fondata (Bryant 2002). D’altra parte, la ricostruzione dell’assetto corrispondente alla “intenzione” d’autore implica un’inevitabile alterazione dei connotati testuali: «one must acknowledge that critical editing intervenes in the original text, which is deemed imperfect; a reconstruction of the text as the author intended it cannot take place without altering *the material nature of that text*» (Van Mierlo 2013, p. 138, mio il corsivo).

Da tutto ciò consegue l’opportunità di tutelare l’integrità di quest’ultima, se non nell’edizione propriamente detta, nei corredi che l’accompagnano, affiancando (o sostituendo) al momento ricostruttivo l’esigenza della conservazione e rappresentazione dei materiali di partenza. In altre parole, le aumentate possibilità della pubblicazione digitale hanno dato corpo alle aspettative di chi riteneva di dover minimizzare l’intervento degli editori, ricondotto in varia misura a una componente arbitraria, e mantenere il testo pubblicato al livello della documentazione, storica e materiale, che lo tramanda (almeno per le tradizioni a stampa, dove è relativamente più agevole l’accesso “diretto” alle fonti originarie).

In Italia, dove la prassi interpretativa fondata sulle varianti autoriali ha ormai compiuto ottant’anni di storia (Contini 1937), simili riflessioni sono state recepite prontamente dalla filologia d’autore e hanno contribuito a una piena emancipazione di tale disciplina nel panorama

della tradizione ecdotica del nostro Paese. Nell'ampia gamma delle relative applicazioni, sostenute dalla grande abbondanza di archivi d'autore, le finalità storico-interpretative hanno in buona parte prevalso su quelle ecdotiche: in altre parole (mi esprimo con una semplificazione vicina alla forzatura), i nuovi indirizzi teorici hanno influenzato più il commento che l'edizione dei testi. Almeno sul versante cartaceo, quest'ultima ha mantenuto un orientamento per così dire teleologico, in cui rimane essenziale la rappresentazione dell'ultimo approdo organicamente documentato della volontà d'autore, e in base a quella è dispiegato e orientato l'apparato critico. Alla ricerca di un punto focale nell'ultima volontà dell'autore – data la ben nota natura ambigua e contraddittoria dei relativi esiti – non è corrisposta sempre la produzione di un autorevole testo di lettura che rispecchi gli esiti della ricostruzione ma sia libero dagli apparati e dai codici specialistici dell'edizione critica.

Nel panorama anglo-americano, gli sviluppi di cui sopra non hanno impedito di indirizzare la ricerca filologica verso la definizione di un *reading text*, richiesto tanto dalla tradizione "intenzionalista" della critica testuale quanto dalle esigenze di un amplissimo bacino di lettori non specializzati sparsi in tutto il mondo. La relativa concentrazione delle iniziative editoriali sui Classici di lingua inglese nelle mani di poche *academic presses* di assoluto prestigio ha certo contribuito a mantenere salda questa mission della *textual scholarship* di ambito anglofono. Facciamo un esempio: ripercorrendo la storia del marchio, il sito dei notissimi *Penguin Classics* mette bene in evidenza che – oltre a «provide a lively critical and historical introduction and such notes as are needed to clarify the text, the editors' main concern was to provide an authoritative text»; fin dalla rifondazione della collana nel 1966, è sottolineata l'esigenza di qualità e aggiornamento del testo e la natura "critica" delle curatele:

The first duty of the editor of a volume in the Penguin English Library will be to decide which is the best text to print from and if necessary to establish a text. In cases where the text has already been established by a modern scholar, permission to use that text will be sought by the publishers (www.penguin.com/static/pages/classics/about.php, mio il corsivo).

Da sempre forte di un panorama editoriale molto più policentrico e variegato, l'Italia non ha prestato attenzione sistematica al problema metodologico del testo "autorevole", con la solita eccezione della presente rivista. Senza alcuna ambiguità, Rico 2005 ha messo in chiaro che all'edizione

critica – intesa come “metatesto”, risultato di uno studio esaustivo della tradizione testuale – incombe il dovere di stabilire un paradigma testuale quanto più possibile attendibile ed “esportabile” per l’uso non specialistico, mentre le edizioni di largo consumo dovrebbero adottare «il testo stesso dell’edizione critica ma esente da ogni bagaglio erudito» (p. 36).

L’autorevolezza dell’edizione è ancora prevalentemente sancita in ambito cartaceo, l’unico che dispone dei necessari meccanismi di validazione (collane di riconosciuto prestigio, recensioni specialistiche, dibattiti accademici) ad opera del filologo; ma il lungo lavoro di quest’ultimo dovrebbe avere ricadute dirette sul mercato editoriale e su circuiti e pratiche di lettura generali e non specializzate. Pochi anni dopo, e ancora sulle pagine di questa rivista, Pasquale Stoppelli ha precisato che tale valore di riferimento normativo non è solo nel *reading text* ma può estendersi anche all’annotazione (Stoppelli 2008). Più recentemente, il problema è stato ripercorso da un utile saggio di Virna Brigatti, che chiarisce il rapporto fra le due polarità del lavoro editoriale nel segno di un continuo flusso di dati e informazioni:

L’edizione critica può dunque essere intesa, in questa prospettiva, come un deposito di materiali dai quali partire operando per sottrazione fino al raggiungimento di un equilibrio tra la quantità di informazione e la sua comprensibilità e *leggibilità* da parte di un pubblico più largo rispetto alla ristretta comunità degli specialisti, destinatari elettivi delle edizioni critiche (Brigatti 2016, p. 217, corsivo originale).

Ho ripercorso i sommi capi di questo dibattito perché nell’attuale panorama d’Oltreoceano l’esigenza del «clear text» o «reading text» – da sempre al centro del dibattito metodologico – è tornata prepotentemente alla ribalta grazie a un importante documento, il «White Paper» allestito dal *Committee for Scholarly Editions* per definire priorità e buone pratiche dell’edizione scientifica (*scholarly edition*, ovvero non necessariamente definita come “critica”) nel contesto digitale. Per quanto proiettata sulle diverse coordinate dell’edizione digitale, intesa nelle sue varie forme (archivio digitale, *editio variorum*, edizione basata su software di collazione e/o elaborazione cladistica ecc.) e nei suoi vari supporti, dal CD-ROM alla rete, la riflessione d’Oltreoceano ha potuto contare su un solido circuito di diffusione editoriale di testi “autorevoli”, a sua volta alimentato da una sensibilità molto diffusa – si direbbe “centripeta” – nei confronti dei principali centri di definizione dello standard linguistico e letterario.

Da noi, si è detto, la situazione è ben diversa. Esistono molte edizioni concorrenti per i Classici dei primi secoli e, in assenza di paradigmi di autorevolezza riconosciuti e condivisi da tutti, già l'accesso alle fonti cartacee metteva di fronte a diverse soluzioni editoriali, che investivano non solo la lettera ma anche il canone e l'ordinamento dei testi (valga su tutti l'esempio delle *Rime* dantesche). Dopo che la *mass digitization* ha reso gran parte dei testi pubblicati disponibili online come *e-book* gratuiti, il ricorso alle fonti cartacee è meno sistematico, mentre resta in larga parte ignorato il cospicuo margine di errore implicito nel processo di digitalizzazione. Se anche il passaggio al mezzo digitale fosse indolore, è inevitabile che le fonti cartacee utilizzate non siano quelle più aggiornate: anzi, tanto più è innovativo il lavoro del filologo sugli antichi testi, tanto più esistono ragioni per ritenere il testo critico protetto da copyright (Muñoz Machado-Musso 2009). È dunque più che naturale che le piattaforme web vadano sul sicuro digitalizzando edizioni circolanti da lungo tempo, e spesso filologicamente obsolete. Tutto ciò ha l'effetto combinato che da un lato i testi più accessibili (e gratuiti) sono quelli di peggiore qualità, dall'altro la loro stessa diffusione li promuove in certo modo a standard di riferimento, almeno per l'uso non specializzato.

Al contempo, gli anni Novanta hanno visto una rapida proliferazione di un altro tipo di risorsa digitale, che pone problemi di affidabilità in termini ben diversi, e che costituisce ormai la fonte più spesso consultata in relazione ai primi secoli della letteratura italiana. Mi riferisco all'edizione digitale *secondaria*, ossia digitalizzata da fonte cartacea mediante software di riconoscimento caratteri (OCR) con un'incidenza varia, ma sempre piuttosto limitata, di revisione manuale. Con l'ovvia eccezione di siti che hanno dimostrato una forte consapevolezza di tali dinamiche (adottando immediatamente l'immissione manuale e/o la *markup* – mediante linguaggi standard di codifica come XML nella declinazione della TEI-*Textual Encoding Initiative* – del testo grezzo derivante da scansione), questa digitalizzazione di massa (*mass digitization*) ha immesso in rete testi di limitata affidabilità, spesso caratterizzati da un'ampia gamma di problemi non immediatamente riconoscibili: l'uso di fonti obsolete, la scarsa qualità o completezza dei metadati, i vari fenomeni derivanti dalla scansione OCR. Per tali questioni, i limiti di spazio mi obbligano a rinviare a un saggio in corso di stampa (Zaccarello cds), ma vale la pena osservare che anche in ambito anglofono, non sono molti – e tutti recentissimi – i contributi dedicati in modo approfondito a questi aspetti (ad es. Conway 2013; Kichuk 2015).

Nei Paesi di lingua inglese, la svolta digitale sembra aver prodotto un doppio binario nell'accesso ai testi, una pacifica compresenza di risorse digitali a sostegno della ricerca specialistica (da un lato) e di autorevoli edizioni cartacee (dall'altro). Come sottolinea puntualmente il citato *White Paper*, queste ultime nascono e circolano in un collaudato contesto editoriale di ricezione e validazione accademica e scientifica, di cui non esiste ancora l'equivalente su piattaforma digitale: «For the foreseeable future, at least, there will continue to be editions that exist only or primarily in print as well as those that exist only or primarily in digital form, with the choice of editorial format responding to pragmatic, theoretical, and (in the case of editions affiliated with a university or commercial press) marketing considerations. *Print editions will benefit from established practices of marketing and publicity, quality control overseen in part by a press, and proven means of distribution and long-term preservation*» (CSE *White Paper*, mio il corsivo).

Ma tale situazione presuppone un contesto editoriale favorevole alla formulazione e validazione di edizioni di lettura, basato su una solida tradizione centripeta: con poche *university presses* di grande autorevolezza (ad es. Cambridge, Oxford, Princeton, Toronto), non si pongono di norma gravi problemi di standardizzazione nelle soluzioni editoriali; inoltre, la forte attualizzazione linguistica degli autori antichi, riportati allo *spelling* attuale, riduce le difformità nella rappresentazione dei testi; infine, l'egemonia del citato protocollo editoriale Greg-Bowers-Tanselle – che imposta l'edizione sulla scelta di un “testo base” (*copy-text editing*) – limita i margini dell'eclettismo formale e della ricostruzione congetturale tipici delle tradizioni metodologiche neo-lachmanniane.

In Italia, al contrario, esistono molti autorevoli soggetti editoriali che da decenni pubblicano edizioni critiche di elevato valore paradigmatico, tanto per le soluzioni metodologiche esperite quanto per la fissazione del testo dell'opera; inoltre, il tardivo consolidamento di una norma linguistica e la grande importanza degli aspetti stilistici rendono ecdoticamente rilevante l'aderenza alla lingua antica e alle varietà regionali; infine, la grande varietà di problemi linguistici e soluzioni editoriali rende particolarmente ardua la fissazione di «reading texts» autorevoli e il relativo impiego editoriale su ampia scala. Insomma, la stessa vivacità e ricchezza del panorama filologico ed editoriale italiano costituisce uno sfondo alquanto problematico per la moltiplicazione delle soluzioni editoriali che è stata prodotta – sulla scala globale del web – dalla svolta verso il mezzo digitale (*digital media shift*).

Le conseguenze di quest'ultima investono aspetti fondamentali della ricerca letteraria, nonostante che in Italia la maggior parte delle edizioni critiche e della produzione saggistica continui ad essere pubblicata in forma cartacea, nel rassicurante alveo di collane di lunga e solida tradizione accademica. Difficilmente si potrebbe negare che il rapporto con i Classici della letteratura italiana, almeno per quanto riguarda i primi secoli a cui mi riferisco, è sicuramente cambiato in termini di:

1) *fruizione dei testi* (presentazione dei dati, accessibilità delle risorse, interoperabilità degli ambienti di ricerca ecc.): un eloquente esempio è la diversa visualizzazione dei testi sui vari dispositivi cui si accennava poc'anzi;

2) *metodo della raccolta dei dati e della relativa interpretazione* (basi dati, archivi digitali, accesso alle fonti primarie diretto o mediato dalla riproduzione digitale): le opere letterarie vengono appunto trattate come *dati* testuali, vettori di informazioni univoche o comunque legati a contenuti indicizzabili, anche se in questo l'avvento del *Semantic Web* promette notevoli progressi;

3) *trasformazione delle pratiche di lettura ed edizione*: nella ricerca elettronica l'oggetto di studio diventa «open-ended, discontinuous and non-hierarchical» (McGann 2014, p. 108), e si presta non a una lettura lineare e sequenziale ma a interrogazioni mirate in cui i risultati rischiano spesso di essere decontestualizzati.

La mancanza di un accertamento di qualità per le edizioni digitali – come quello garantito dal tradizionale circuito di recensione e validazione cui sono sottoposte le tradizionali edizioni critiche – ha determinato lo sviluppo di ambiti paralleli di fruizione del testo letterario. Da un lato, il costo elevato delle edizioni critiche più autorevoli ne limita la diffusione e l'impatto normativo, specie a causa del declino nell'utilizzo delle biblioteche a fronte della comoda consultazione *on line* di testi; dall'altro, un accesso più frettoloso ed estemporaneo ai testi, sempre più interrogati e meno letti, abbassa le esigenze di lettura e fa perdere di vista i parametri qualitativi.

Da un simile contesto dipende la scarsa sensibilità per i problemi – pur molto cospicui – della *mass digitization* quali ho sommariamente delineato poco sopra. La crescente concorrenza fra le biblioteche digitali ha spinto più verso l'allargamento del canone degli autori e dei periodi inclusi che verso l'offerta di un prodotto qualitativamente controllato; del resto, per le piattaforme online il profitto viene sempre più spesso

dal numero dei contatti: è più conveniente attrarre un gran numero di utenti distratti e superficiali (il “lettore Google” descritto da Italia 2016), che lettori specializzati, ancora legati a libri cartacei e vere biblioteche.

Con una sorta di circolo vizioso, la proliferazione di *e-texts* offerti a costo zero sulla rete promuove un accesso frettoloso ed estemporaneo ai testi letterari che vi sono rappresentati: l'assenza di lettura continua e contestualizzata fa in modo che la scarsa qualità dei testi digitalizzati non venga rilevata, e che gli errori vengano moltiplicati nei passaggi fra piattaforme diverse. A sua volta, tale contesto aggrava la scarsa consapevolezza generale riguardo ad ampie problematiche di ordine *lato sensu* filologico, quali la fissazione di un testo “autorevole” e la relativa diffusione nel mercato editoriale non solo italiano, ad esempio attraverso una scelta consapevole dell'edizione di riferimento per una traduzione.

Ad ogni modo, lo scadimento qualitativo degli *e-text* di letteratura italiana non consiste solo nell'insorgenza di errori nel riconoscimento grafico o nella resa editoriale: sia esso *born digital* o frutto di scansione OCR, il testo digitale non è legato a una disposizione standard sulla pagina. Derivata dal linguaggio SGML (*Standard Generalized Markup Language*), la codifica dei testi necessita, com'è noto, di componenti aggiuntivi per mantenere la sua struttura visuale e l'impaginazione corretta secondo l'impostazione originale e le esigenze del genere. Al contrario, oggi i lettori di *e-book* e i *tablet* impaginano e organizzano il testo in base a esigenze del tutto diverse: font più grandi per lettori miopi, pagine che si adattano agli schermi e così via. Eppure fino ai primi anni Duemila la filologia e la critica della letteratura hanno spesso sottolineato come simili aspetti grafico-visivi fossero fondamentali tanto per il rispetto della volontà d'autore quanto per le modalità di fruizione del testo: si pensi solo alle lunghe corrispondenze fra poeti ed editori per il rispetto degli spazi bianchi e dell'interlinea nelle raccolte liriche (Tonani 2012). Il testo letterario, è cosa nota, intreccia con noi un rapporto che non è solo di contenuto: in altre parole, esso non è riducibile a una sequenza di caratteri grafici e ai significati da essi evocati. Prodotto di secoli di affinamento, il libro e la pagina scritta sono una “perfetta macchina da lettura”, secondo il titolo di Reuß 2014 mutuato da Paul Valéry: anche la qualità dell'elaborazione grafica del prodotto-libro, il *design* e la sua articolazione materiale sono aspetti connessi ai contenuti e al pubblico atteso, che influiscono sul successo editoriale e sulle pratiche di lettura (si pensi all'importanza dei caratteri o delle copertine in molte collane del Novecento (Cadioli 2012, specie il cap. 5 *L'ermeneutica dell'edizione*)).

Del resto, dobbiamo tener conto che – nelle dinamiche della creazione e pubblicazione di opere letterarie – anche il testo digitale possiede una sua materialità e fisicità: siamo ormai da trent’anni nel mondo della letteratura *born digital*, quella che nasce e si sviluppa attraverso una tastiera di elaboratore grafico o computer, mediante una provvisoria visualizzazione su schermo e il successivo salvataggio su supporto magnetico (floppy disk di varia dimensione e densità) o ottico (CD-ROM). Per le dinamiche di produzione letteraria, si tratta di una discontinuità più forte di quella che aveva segnato – a fine Ottocento – l’introduzione della macchina da scrivere. Tra anni Ottanta e Novanta, infatti, non c’è autore che non sottolinei con entusiasmo la possibilità di abbozzare e correggere il suo testo senza bisogno di cancellare con vernici o riscrivere a inchiostro, liberandosi così dalla scomoda alternativa fra due opposte esigenze: da un lato, l’opportunità di “soffocare” la propria creatività per limitare gl’interventi sul testo, dall’altro, l’onerosa necessità di scrivere o digitare nuovamente l’intero testo una volta che le riscritture fossero diventate troppo fitte.

Occorre mettere in forte evidenza come questa rivoluzione abbia influito non solo sulla pubblicazione e ricezione del testo letterario (fatto evidente e spesso sottolineato), ma sugli stessi processi creativi che ne stanno alla base, la cui progettazione e composizione si trova d’un tratto svincolata dalla struttura lineare e sequenziale, e aperta a diverse forme di approssimazione, sottrazione, spostamento, assemblaggio ecc. Fra le varie testimonianze raccolte in un recente libro di Matthew Kirschenbaum (Kirschenbaum 2016), è particolarmente significativa quella della scrittrice americana Joan Didion (1934-), ex giornalista di *Vogue*, narratrice e saggista che descrive così il passaggio della sua tecnica compositiva fra macchina da scrivere e *Word Processor*:

Before I started working on a computer, writing a piece would be like making something up every day, taking the material and never quite knowing where you were going to go next with the material. *With a computer it was less like painting and more like sculpture*, where you start with a block of something and then start shaping it (Didion 1996, mio il corsivo).

In particolare, lo stesso Kirschenbaum 2016 illustra in modo molto chiaro come l’avvento della videoscrittura abbia progressivamente ma sostanzialmente unificato due fasi tradizionalmente ben distinte della creazione letteraria: la *composizione* e la *revisione*, tenute separate anche nella tradizione dei primi *Word Processor*. Come tutti sappiamo, tale

distinzione viene invece azzerata – o minimizzata mediante l’interfaccia – nei software più moderni, che pure ne conservano traccia nella separazione fra i diversi *modes* dell’accesso ai documenti, ad esempio fra la semplice visualizzazione e la modifica o *editing* (p. 4).

Con queste osservazioni, si viene a lambire un versante del metodo filologico ancora non delineato nei suoi contorni teorici e pressoché privo di applicazioni ecdotiche: la filologia d’autore esercitata su testi *born digital*, il recupero di materiali *hardware* (con i relativi problemi di leggibilità *software*) relativi a opere letterarie originariamente formulate attraverso programmi di videoscrittura. È quanto Kirschenbaum 2014 ha definito *textual forensics*, adattando una precedente definizione di D.G. Greetham orientata al paziente recupero di indizi su una “scena del crimine” testuale tutta da ricostruire. Con l’avvento del *Word Processing*, la natura di tali indizi e dei reperti da inventariare è radicalmente cambiata: occorre partire dall’attenta ricostruzione delle modalità di produzione del testo, dal recupero dei supporti materiali (vecchi PC, dischi o altre unità di memoria) e procedere all’eventuale *refreshing* dei dati (il passaggio dei testi ad altro supporto o, in mancanza di software compatibili, il recupero delle informazioni come solo testo su diverse unità di memoria).

Tali operazioni, tuttavia, incontrano difficoltà tanto più serie quanto più limitata è la consapevolezza di autori ed editori nei confronti della conservazione di materiali non cartacei: se è diffusa la prassi di conservare abbozzi e versioni cartacee superate nell’elaborazione di un testo letterario (talora ce ne restano anche le bozze corrette), tutto ciò avviene raramente con le versioni anteriori di un file digitale. Complice il rapido progresso tecnologico e il marketing aggressivo dei relativi prodotti commerciali, partecipiamo (tutti, anche se con diversi livelli di consapevolezza) a un colossale “autodafé” che ci impone il costante sacrificio di tecnologia ancora pienamente efficiente in favore di soluzioni più avanzate, sulle quali il più delle volte trasferiamo solo parte dei files (ad esempio, quelli ancora in lavorazione).

Il procedimento lascia così una moltitudine di “spazzatura” digitale, soggetta a sua volta a una rapida obsolescenza: specie nei primi due decenni della videoscrittura, infatti, non erano molti i programmi che possedessero la *retrocompatibilità* per integrarsi con i prodotti precedenti, né è tale caratteristica ad essere ricercata dagli sviluppatori di software. Per fare un esempio: anche ammesso che ci restino floppy disks degli anni Novanta, non è detto che si possa ancora disporre dei programmi per recuperarne i dati, poiché molti software – ad esempio il glorioso *EasyWriter* del 1970 – non hanno avuto seguito commerciale

dopo l'avvento dei più diffusi concorrenti, a partire dall'onnipresente *Microsoft Word* (1983).

Più in generale: nell'affannosa ricerca commerciale della novità, pochi si soffermano sulla sorte dell'obsoleto, anche se ancora perfettamente funzionante. In un trasloco, è più facile che troviamo posto a una vecchia raccolta di cartoline che a una scatola di floppy disks; del resto, la scarsa stabilità di questi ultimi (soggetti a perdita di dati per molti motivi, dagli sbalzi di temperatura all'umidità) ne ha presto decretato la totale inutilità: a partire dalla Apple (1997), i produttori di PC hanno eliminato l'alloggiamento del floppy, alla ricerca di dimensioni sempre più ridotte.

D'altra parte, i programmi di videoscrittura sarebbero una miniera per la filologia d'autore, poiché permettono di recuperare versioni precedenti perché conservano informazioni relative al testo corretto o eliminato, spesso permettendone il ripristino: è per tale motivo che i software di *Word Processing* si sono progressivamente muniti di funzionalità che permettono di evidenziare i mutamenti introdotti nella scrittura e formattazione del documento. Mi si permetta una domanda tanto retorica quanto banale: quante versioni d'autore, quante varianti si potrebbero recuperare e valorizzare se anche la filologia ripercorresse la procedura *Track Changes* con cui *Microsoft Word* permette di evidenziare e recuperare le porzioni modificate del testo? Certo, serviranno anni di "scavi" nel materiale di scarto tecnologico e tecniche molto evolute di recupero e decodifica di dati obsoleti. Del resto, l'analisi bibliografica ha impiegato decenni di ricerche per riconoscere e interpretare le impronte (*blind impressions*) lasciate sulla carta da caratteri già utilizzati che servivano a compensare la pressione del torchio in porzioni del foglio destinate a restare bianche. Quanto tempo occorrerà alla ricerca filologica per valorizzare le tracce d'autore lasciate su supporti digitali soggetti a rapida obsolescenza e privi di qualsivoglia contesto istituzionale di conservazione?

Da questi appunti – sparsi ed eterogenei – non è facile trarre conclusioni, ma fare qualche osservazione generale è doveroso. Incapsulato nei protocolli della *recensio* lachmanniana, e dunque ancorato all'orizzonte del caso singolo, l'approccio metodologico della filologia italiana arriva raramente ad affrontare le questioni tradizionalmente oggetto della *editorial theory* anglo-americana. Si tratta di un comprensibile retaggio della filologia classica, ove – com'è noto – «vige una comprensibile avversione contro ogni teorizzazione in un campo in cui l'esperienza concreta sta in primo piano ed attrae su di sé la piena luce del nostro interesse» (Fränkel 1964, p. 21). L'impegno dell'astrazione teorica è per-

lo più indirizzato alle gloriose categorie del metodo stemmatico, passaggio obbligato per la restituzione di testi antichi senza originale attestato: non è un caso che all'Italia si debbano alcuni dei più importanti contributi in merito (Fiesoli 2000, Montanari 2003, Trovato 2014).

D'altra parte, le acquisizioni della filologia materiale (*old e new*) hanno contribuito ad approfondire le dinamiche della produzione e trasmissione del testo, mettendone in evidenza la natura dialettica e "sociale"; il rapido mutamento che a tali dinamiche ha impresso la svolta digitale impone a mio avviso una più ampia riflessione teorica e metodologica, che restituisca un'immagine più definita e articolata di funzioni spesso appiattite su definizioni manualistiche, o almeno non sufficientemente problematizzate. Anche se compete di diritto alle discipline filologiche, tale dibattito non dovrebbe restare confinato nelle applicazioni specialistiche e nel relativo confronto accademico, ma espandersi tanto nel linguaggio, che dovrebbe coinvolgere un più ampio pubblico di persone colte, quanto nella portata interdisciplinare, toccando campi quali la filosofia (è pertinente l'esempio di Dino Buzzetti addotto in apertura), la sociologia e la biblioteconomia. A tale proposito, un modello virtuoso viene dalla *editorial theory* di lingua inglese, cui da tempo guardano le pagine di Ecdotica (è del 2009 la pregevole antologia dedicata da Paul Eggert e Peter Shillingsburg alla *Anglo-American Scholarly Editing, 1980-2005*) ma che è ancora in larga parte poco conosciuta – e non tradotta – dalle nostre parti.

È del tutto auspicabile che da tali aperture possa scaturire un ripensamento di alcune categorie fondamentali del lavoro ecdotico, la cui indubbia validità è messa alla prova nel descrivere una realtà testuale in rapida evoluzione. Ad esempio, alle straordinarie acquisizioni della filologia d'autore nella rappresentazione dei materiali di partenza e nella loro elaborazione, può e deve corrispondere una revisione più generale del concetto di *authorial intention*, che prenda in carico le grandi innovazioni degli ultimi trent'anni. La "funzione autore" deve ormai tenere conto del mutato rapporto con le case editrici e con il mercato editoriale, ad esempio da parte di autori con un grande seguito sul web (titolari di blog d'opinione o di un grande seguito di *fans* come Stefano Benni) o che dal web hanno cominciato la pubblicazione delle proprie opere e posto le basi del proprio successo. Un tale mutamento di prospettiva implica notevoli difficoltà: nonostante la rivoluzione tecnologica, la letteratura *born digital* non è meno ancorata ai supporti materiali che ne rendono possibile la composizione e diffusione, ma tali supporti non possiedono alcuna prassi consolidata di conservazione, nello scrittoio dell'autore come nelle sedi istituzionali a ciò deputate.

Riferimenti bibliografici

- Bordalejo 2010 = B. Bordalejo, «The texts we see, the works we imagine. The Shift of Focus of Textual Scholarship in the Digital Age», *Ecdotica*, 7 (2010), pp. 64-75.
- Brigatti 2016 = V. Brigatti, «Questioni ecdotiche tra edizioni scientifiche e edizioni di lettura», *PEML. Prassi ecdotiche della modernità letteraria*, I (2016), pp. 215-230.
- Bryant 2002 = J. Bryant, *The Fluid Text: a Theory of Revision and Editing for Book and Screen*, Ann Arbor (MI), University of Michigan Press, 2002.
- Cadioli 2012 = A. Cadioli, *Le diverse pagine*, Milano, Il Saggiatore, 2012.
- Contini 1937 = G. Contini, «Come lavorava l'Ariosto» (1937), in Id., *Esercizi di lettura*, Torino, Einaudi, 1974, pp. 232-41.
- Conway 2013 = P. Conway, «Validating Quality in Large-Scale Digitization. Findings on the Distribution of Imaging Error», al link www.unesco.org/new/fileadmin/MULTIMEDIA/HQ/CI/CI/pdf/mow/VC_Conway_28_C_1440.pdf.
- CSE White Paper = Committee for Scholarly Editions (Modern Language Association), «Considering the Scholarly Edition in the Digital Age. A White Paper of the MLA's Committee for Scholarly Editions», al link <https://scholarlyeditions.mla.hcommons.org/2015/09/02/cse-white-paper>.
- Didion 1996 = J. Didion., «The Salon Interview: Joan Didion», interviewed by Dave Eggers, *Salon*, October 28, 1996, al link http://www.salon.com/1996/10/28/interview_11.
- Fiesoli 2000 = G. Fiesoli, *La genesi del lachmannismo*, Firenze, Edizioni del Galuzzo, 2000.
- Fränkel 1964 = H. Fränkel, *Testo critico e critica del testo* (1964), a cura di C.F. Russo, traduzione di L. Canfora, Firenze, Le Monnier, 1983².
- Italia 2016 = P. Italia, «Il lettore Google», *PEML. Prassi ecdotiche della modernità letteraria*, I (2016), pp. 13-26.
- Kichuk 2015 = D. Kichuk, «Loose, Falling Characters and Sentences: The Persistence of the OCR Problem in Digital Repository E-Books», *Portal: Libraries and the Academy*, 15/1 (2015), pp. 59-91.
- Kirschenbaum 2014 = M. Kirschenbaum, «Textual forensics», *Textual Cultures: Texts, Contexts, Interpretation*, 9/1 (2014), pp. 55-64.
- Kirschenbaum 2016 = M. Kirschenbaum, *Track changes. A Literary History of Word Processing*, Cambridge (Mass.), Harvard University Press, 2016.
- Leonardi = L. Leonardi, «Il testo come ipotesi (critica del manoscritto base)», *Medioevo Romanzo*, XXXV/1 (2011), pp. 5-34.
- McGann 1983 = J.J. McGann, *A Critique of Modern Textual Criticism*, Chicago, University of Chicago Press, 1983 (nuova ed. 1992).
- McGann 2014 = J.J. McGann, *A New Republic of Letters. Memory and Scholarship in the Digital Age*, Cambridge (Mass.), Harvard University Press, 2014.

- McLeod 1982 = Randall McLeod, «UN-Editing Shak-speare», *Sub-stance*, 33/34 (1982), pp. 26-55.
- Montanari 2003 = E. Montanari, *La critica del testo secondo Paul Maas*, Firenze, Edizioni del Galluzzo, 2003.
- Muñoz Machado-Musso 2009 = S. Muñoz Machado, A. Musso, «Il diritto d'autore (e connesso) nelle edizioni critiche», *Ecdotica*, 6 (2009), pp. 427-458.
- Reiman 1987 = D.H. Reiman, «Versioning. The Presentation of Multiple Texts», in Id., *Romantic Texts and Contexts*, Columbia, University of Missouri Press, 1987, pp. 167-180.
- Reuß 2014 = R. Reuß, *Die perfekte Lesemaschine. Zur Ergonomie des Buches*, Göttingen, Walstein Verlag, 2014.
- Rico 2005 = F. Rico, «Lectio fertilior», *Ecdotica*, 2 (2005), pp. 23-41.
- Shillingsburg 2005 = P. Shillingsburg, «Verso una teoria degli atti di scrittura», *Ecdotica*, 2 (2005), pp. 70-79.
- Stoppelli 2008 = P. Stoppelli, «Come si fa un'edizione autorevole», *Ecdotica*, 5 (2008), pp. 245-248.
- Tonani 2012 = E. Tonani, *Punteggiatura d'autore. Interpunzione e strategie tipografiche nella letteratura italiana dal Novecento a oggi*, Firenze, Cesati, 2012.
- Trovato 2014 = P. Trovato, *Everything you always wanted to know about Lachmann's method. A Non-Standard Handbook of Genealogical Textual Criticism in the Age of Post-Structuralism, Cladistics, and Copy-Text*, Padova, Libreria Universitaria, 2014.
- Van Mierlo 2013 = W. Van Mierlo, «Reflections on Textual Editing», *Variants*, X (2013), pp. 133-161.
- Zaccarello 2018 = M. Zaccarello, «Progetto di un Osservatorio Permanente sulle Edizioni Digitali di autori Italiani (OPEDIT). Prime indagini sulle pratiche di digitalizzazione e sull'autorevolezza dell'edizione di testi letterari italiani in formato elettronico», *PEML. Prassi ecdotiche della modernità letteraria*, III (2018), DOI: <https://doi.org/10.13130/2499-6637/9491>

Progetto grafico e impaginazione: Carolina Valcárcel
(Centro para la Edición de los Clásicos Españoles)

1ª edizione, maggio 2018
© copyright 2018 by
Carocci editore S.p.A., Roma

Finito di stampare nel maggio 2018
da Grafiche VD Srl, Città di Castello (PG)

ISSN 1825-5361

ISBN 978-88-430-9053-2

Riproduzione vietata ai sensi di legge
(art. 171 della legge 22 aprile 1941, n. 633)

Senza regolare autorizzazione,
è vietato riprodurre questo volume
anche parzialmente e con qualsiasi mezzo,
compresa la fotocopia, anche per uso
interno e didattico.